Eggebrecht, Hans Heinrich [Hrsg.]

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 4

Stuttgart 1972 - 2006

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner IV: M–O

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Madrigal

ital. madrigale, matricale, marigale (venezianisch), madriale (toskanisch), Gesang in der Muttersprache; als älteste ital. Formen gelten matricale (Francesco da Barberino, zw. 1296 u. 1312, zit. I. (1)(a); vgl. auch Jacopo da Bologna, zit. nach: *Poesie mus. del Trecento*, hg. von G. Corsi, Bologna 1970, 42), marigalis (Antonio da Tempo, 1332; zit. I.) und madrial(e) (Fr. Sacchetti, *Il libro delle rime*, nach 1352; ed. Brambilla Ageno, Florenz 1990, 26 u. passim); Schreibung madrigale seit dem 16. Jh. (vgl. Czapla 2000, 114a ff.); lat. mandrialis bzw. mandrigalis, 14. Jh. (vgl. I.);
franz. madrigal, madrigale, wohl seit 1542 (vgl. G. Alessio, C. Battisti, *Dizionario etimologico ital.* III, Florenz 1952, 2308 a);
engl. madriali mit direktem Bezug auf ital. Dichtung wohl erstmals 1550 (W. Thomas, *Principal rules of the Ital. grammer, with a Dictionarie for the better understandyng of Boccace, Petrarcha, and Dante*, London 1550: „*Madriali*, songes or baletts", f. T III); um 1590 Pluralformen madrigales, madrigal(l)s (*Musica Transalpina. Madrigales translated of foure, five and sixe parts*, hg. von N. Yonge, London 1588; Th. Morley, *Madrigalls to Foures Voyces* I, London 1594; *Madrigals to five voyces. Celected out of the best approved Ital. Authors*, London 1598);
span. madrigal, vermutlich erstmals 1553 (vgl. J. Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid ³1987, 373 a);
dtsch. wohl erstmals 1593 als Diminutivum Madrigalken (Heinrich Julius von Braunschweig, *Buler u. Bulerin* III, 1; *Die Schauspiele*, hg. von W. L. Holland, Stuttgart 1855, 226); seit um 1600 Pluralformen Madrigalien, Madrigalia (H. L. Haßler, *Neüe Teütsche gesang nach art d. welschen Madrigalien u. Canzonetten, mit 4. 5. 6. u. 8. Stimmen*, Augsburg 1596; Chr. Demantius, *Convivalium concentuum farrago… dtsch. Madrigalia, Canzonette u. Villanellen*, 1609);
Verkleinerungs- und Vergrößerungsformen: madrialetto (D. Giannotti, *I Dialoghi*…, 1546; vgl. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua ital.* IX, Turin 1975, Art. *Madrigale*, 401 a ff.), madrigaletto (vgl. Cesare Gonzaga 1510, zit. unten, I., und N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, III, Cap. 52, f. 67'), madrigalessa (wohl um 1550 geprägt von A. F. Grazzini; ed. Verzone, *Le rime burlesche*, Florenz 1882, 261 ff.; G. M. Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia* I, Rom 1702, 111: „Madrigalesse… sono di stile burlesco"), madrigalone (WaltherL, Lpz. 1732, 376 b: „ein langes Madrigal"); Kompositum Madrigalkomödie im Sinne einer Annäherung zwischen Madrigal und dramatischem Kontext wohl seit A. Einstein (RiemannL, Bln ¹¹1929, II, 1914 b), insbesondere zur Kennzeichnung von O. Vecchis Comedia harmonica *L'Amfiparnaso* (1597); der Ausdruck geht mit hoher Wahrscheinlichkeit zurück auf lat. matricalis (zu matrix), zur Mutter bzw. Gebärmutter gehörig (→ *Madrigale* (Trecento) I. (1)). Die von Antonio da Tempo gegebene Ableitung von lat. mandrialis (zur Herde gehörig) gilt wie auch die von P. Bembo stammende Rückführung auf cantus materialis im Sinne eines Gesangs, der kunstlose und grobe Dinge besingt, als unwahrscheinlich (→ *Madrigale* (Trecento) I. (2)(a)–(b)). Gleichwohl bezeichnet das verwandte Wort maregale, dessen Herkunft aus dem altvenezianischen madregàl für einfältig, naiv (vgl. W. Th. Elwert, *Ital. Metrik*, Wiesbaden ²1984, 119) plausibel ist, im venezianischen Dialekt des 16. Jh. einen schlichten, ungekünstelten, eingängigen Gesang.

I. Seit um 1300 bezeichnet das Begriffswort Madrigal in unterschiedlichen Schreibweisen ein in der ital. Volkssprache (volgare) verfaßtes, ZUM GESANGLICHEN VORTRAG BESTIMMTES LYRISCHES GEDICHT.
(1) Seit dem 14. Jh. verbinden sich mit dem Begriff UNTERSCHIEDLICHE FORMALE KONZEPTE. Dabei ist zwischen Madrigal als (a) einer Bezeichnung für eine aus TERZINEN bestehende Dichtung des Trecento und (b) einer Benennung für Dichtung in RIME LIBERE seit dem Cinquecento zu unterscheiden.
(2) Gleichzeitig gilt seit dem 14. Jh. als wichtige Komponente des Madrigalbegriffs die Zuordnung zu ALLTÄGLICHEN, BUKOLISCHEN ODER SCHERZHAFT-GALANTEN, IN JEDEM FALL KNAPP PRÄSENTIERTEN THEMEN.
(3) Insbesondere in Deutschland führt die REZEPTION DES LITERARISCHEN CINQUECENTO-MADRIGALS seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. zu neuen Akzentuierungen des Begriffsverständnisses. (a) So verbindet sich mit Madrigal auch die Vorstellung eines auf eine SENTENZ zielenden Gedichts. (b) Ebenfalls seit dem 17. Jh. wird für Madrigal außerdem die VERWANDTSCHAFT MIT REZITATIVISCHEN DICHTUNGSFORMEN betont.

II. Seit dem 14. Jh. wird neben dem literarischen zugleich der MUSIKALISCHE ASPEKT des Begriffs Madrigal akzentuiert.
(1) Madrigal bezeichnet im 14. Jh. die MEHRSTIMMIGE, PRIMÄR DIE METRISCHE TEXTFORM NACHZEICHNENDE VERTONUNG von so bezeichneter Lyrik.
(2) Wohl seit dem frühen 16. Jh. benennt Madrigal MEHRSTIMMIGE VOKALSTÜCKE MIT EINER VON DER TEXTAUSSAGE GEPRÄGTEN MUSIKALISCHEN STRUKTUR. (a) Dabei umfaßt der mus. Begriff auch dichterische FORMEN WIE CANZONE, SONETTO UND SESTINA und ist (b) bis ins 17. Jh. unmittelbar mit der DARSTELLUNG VON LEIDENSCHAFTEN verknüpft.
(3) Seit um 1600 ist der Terminus im Zuge einer Verwischung von Gattungsgrenzen durch zunehmend PLURALISTISCHE TENDENZEN gekennzeichnet.

III. Popularität und vielseitige Verwendbarkeit entsprechender Werke bei Darbietungen im öffentlichen wie im privaten Raum führen zu BEDEUTUNGSERWEITERUNGEN des mus. Madrigalbegriffs.
(1) Seit um 1400 sind mit dem Begriff häufig FUNKTIONALE BESTIMMUNGEN verbunden, zu denen insbesondere die Unterhaltung und Verherrlichung des Publikums zählen.
(2) In Zusammenhang mit den Bestrebungen des Tridentinums und im Zuge der Gegenreformation findet der Ausdruck Eingang in die GEISTLICHE SPHÄRE.
(3) Madrigal schließt seit um 1600 auch explizit eine INSTRUMENTALE AUSFÜHRUNG ein.
(4) Das Adjektiv madrigalesco spezifiziert im 17. Jh. eine MUSIKALISCHE SCHREIBART.
(5) Ebenfalls im 17. Jh. werden in Italien auch fünfstimmig-polyphone SCHLUSSCHÖRE VON OPERN UND ORATORIEN als Madrigale bezeichnet.
(6) Insbesondere im Dtsch. spricht der Begriff Madrigal seit dem 19. Jh. auch die bisweilen unterhaltsame SPHÄRE DES CHORLIEDS an.
(7) Seit dem ausgehenden 19. Jh. dient Madrigal unter dem Einfluß historisierender Tendenzen bisweilen als Inbegriff eines BEWUSSTEN ANKNÜPFENS AN ALTE MUSIK.

I. Seit um 1300 bezeichnet das Begriffswort Madrigal in unterschiedlichen Schreibweisen ein in der ital. Volkssprache (volgare) verfaßtes, ZUM GESANGLICHEN VORTRAG BESTIMMTES LYRISCHES GEDICHT, dessen Form zwar zunächst festen Konventionen zu folgen scheint, sich aber nicht zu einem verbindlichen Prinzip verfestigt.
Bereits seit dem frühen 14. Jh. wird der Begriff mit Gesang und Singen verbunden sowie die sinnliche Qualität der dabei entstehenden Musik hervorgehoben. Wohl erstmals erwähnt Francesco da Barberino im Zusammenhang mit matricale den ‚harmonischen Zusammenklang' („concinium"; *Documenti d'amore*, zw. 1296 u. 1312; zit. unten, I. (1)(a)); der Anon. des *Cap. de vocibus applicatis verbis* (zw. 1315 u. 1320; ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 80) verbindet die Definition von Mandrigalia mit der Beschreibung der zugehörigen Stimmen („M a n d r i g a l i a sunt verba applicata pluribus cantibus") und dem „melodiare" der Oberstimme; Antonio da Tempo (*Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, hs. Padua 1332, veröff. Venedig 1509, Cap. LI; ed. Andrews, Bologna 1977, 70 f.) koppelt mandrialis unmittelbar an „sonus marigalis" und „pulchra sonoritas" (zit. → *Madrigale* (Trecento) II.).
Gerade auch in ital. Poetik- und Liebestraktaten des 16. Jh. kennzeichnet madri(g)aletto bzw. madrigalino die dichterische Grundlage eines zum Gesangsvortrag bestimmten Stücks. Ein erster Beleg im 16. Jh. ist ein Brief Cesare Gonzagas, in dem madrigaletto selbstverständlich und ohne weitere Erklärungen gebraucht wird. Im übrigen kommt der Musik zusätzlich die Aufgabe zu, Unzulänglichkeiten der Worte auszugleichen:

Cesare Gonzaga, Brief an Isabella d'Este (2. 12. 1510): Hor senza più dire tanto, la gratia che desidero ottenere da Vostra Excellentia è che la si degni comandare a Marchetto che facia uno aria [sic] a questo madrigaletto, il quale li mando qui incluso, et farlo di sorte che il canto suplisca ala insufficientia de le parole (zit. nach: W. F. Prizer, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, Mich. 1980, 263 f.);
M. Cara, Brief an Isabella d'Este (12. 3. 1525): Nel partir de Vostra Segnoria da Mantoa, quella se degnò comandarmi che io li volessi mandar qualche uno de li mei madricali e per non preterire li comandamenti di quella, io ne li mando cinque, de li quali credo, Illustrissima Segnora mia, che qualcheuno de questi ch'io li mando ne siano qui in Roma, ma io do la fede a Vostra Excellencia che presto presto io ge ne mandarò qualche un altro che non serà in Roma nè in altro loco (ibid., 318);
P. Aretino, *Il Marescalco. Comedia* (Vinegia 1533) V, 2: *Conte*: ...torniamo a la sposa: sappi ch'ella è dotta. *Cavalliere*: Vero è; e quel madricale che si canta nuovamente ne l'aria di Marchettô, è sua composizione (*Teatro*, hg. von G. Petrocchi, Mailand 1971, 71);
B. Gottifredi, *Specchio d'amore* (Florenz 1547): ...egli mi mandò... quel madrigalino che hai sentito cantar più volte in casa nostra (*Trattati d'amore del Cinquecento*, hg. von G. Zonta, Bari 1912, 292);
Cl. Monteverdi, Brief an A. Striggio (6. 1. 1617): ...che perciò giudicherei, anco per variazione del tutto, che, interzatamente, li duoi primi madrigaletti or da una e or da due voci insieme fossero cantati e il terzo da tutte tre insieme (ed. Lax, Florenz 1994, 55).

Auch mit der Übernahme des ital. Ausdrucks ins Dtsch. wird Madrigal vielfach als Gedicht (poema) und nicht primär als Gesang (cantio) bestimmt. So etwa von Praetorius, der den Begriff im Kap. *Von d. Gesängen, welche weltliche possirliche Texte in gewissen Versen haben* behandelt, und von Ziegler, der die Madrigale als „zur Musik bequemeste Art Verse" begreift:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Die *Madrigalia*... haben ihren Namen nicht von der Melodey des Gesanges, sondern à *textu & versibus*.
Dann *Madrigale* ist ein *Nomen Poematis*, vnd nicht *Cantionis*, welcher Text meistentheils aus dem *Francisco Petrarcha, Bocatio, Petro Bembo*, vnd *Dante*, genommen seyn (11 f.);
L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638): Denn die *Madrigali* wie auch andere art *poemata*... haben ihre art vnd Nahmen vom *metro*, nachmals hat man sie auff eine von *Motetten* vnterschiedene art *componiret*, welcher vnterschied doch meisten theils in dem bestehet, daß *Motetten* von langsamen Noten sein, hingegen die *Madrigalen* sich mehr der *Semiminimen, Fusen* vnd *Semifusen*, auch an stat der *Triplen*, der *Hemiolen* vnd *Sesquialteren* brauchen (149);
C. Ziegler, *Von d. Madrigalen. Einer schönen u. zur Musik bequemesten Art Verse, wie sie nach d. Italiener Manier in un-*

serer Dtsch. Sprache auszuarbeiten (Lpz. 1653): So ist demnach ein *Madrigal* bey den Italianern ein kurtzes Gedicht, darinnen sie ohne einige gewisse *mensur* der Reime etwas scharffsinnig fassen, und gemeiniglich dem Leser ferner nachzudencken an die Hand geben (ed. Glodny-Wiercinski, Ffm. 1971, 29).

(1) Seit dem 14. Jh. verbinden sich mit dem Begriff UNTERSCHIEDLICHE FORMALE KONZEPTE. Dabei ist zwischen Madrigal als einer Bezeichnung für Dichtung des Trecento und einer Benennung für Dichtung seit dem Cinquecento zu unterscheiden. Insbesondere sind es praktische Beispiele aus dem 14. Jh., die eine Differenzierung beider Dichtungstypen nahelegen. Theoretische Diskurse der Zeit heben allerdings weit mehr einen variablen und nicht verbindlich geregelten formalen Aufbau hervor und erlauben es somit, beide Typen der Dichtung auch unter denselben Begriff zu subsumieren, so daß hier eher eine Kontinuität in der Begriffsentwicklung vom Trecento zum Cinquecento vorgegeben zu sein scheint.

(a) Fr. Petrarcas *Canzoniere* (erschienen 1470), der in der Folgezeit gemeinhin als Modell lyrischen Dichtens gilt, enthält vier Madrigale (LII; LIV; CVI; CXXI; zwischen 1326 u. 1345), die neben anderen Beispielen aus dem 14. Jh. darauf schließen lassen, daß man unter Madrigal in dieser Zeit eine Form versteht, die aus zwei bis fünf TERZINEN mit ein oder zwei Reimpaaren (auch ohne Reimpaar oder mit nur einer Ritornellzeile) besteht und deren Verse in der Regel Elfsilbler (bisweilen auch Siebensilbler) sind (vgl. T. Sucato, *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa 2003, 3).

Dagegen scheint in der zeitgenössischen Dichtungstheorie mit matricale bisweilen ein variabler Aufbau verbunden zu werden. So beschreibt im Zusammenhang mit dem wohl ersten Auftreten des Begriffs Francesco da Barberino in den lat. Kommentaren zu seinen *Documenti d'amore* (zw. 1296 u. 1312) die Struktur der für den Gesang bestimmten ital. Dichtung, die zur Gattung voluntarium gerechnet wird, als „ungeordnet":

voluntarium est rudium inordinatum concinium. ut matricale et similia (ed. Egidi, Bd. II, Rom 1912, 263).

Seit dem 14. Jh. werden auch in der Dichtungstheorie als mögliche Strukturkriterien der Madrigal genannten Lyrik Verse mit Sieben- und Elfsilblern und eine Gliederung in Terzette angeführt. So präzisiert der anon. Autor des *Cap. de vocibus applicatis verbis* die dichterische Form der Mandrigalia als wahlweise aus Sieben- und Elfsilblern bestehend, wobei bereits hier eine Art strophischer Gliederung intendiert ist, wie sie dann Antonio da Tempo voraussetzt, wenn er zwischen „mandriales *communes*" und „mandriales *cum retornellis, sive voltis*" unterscheidet (→ *Ritornello* I.):

Anon., *Cap. de vocibus applicatis verbis* (zw. 1315 u. 1320): M a n d r i g a l i a sunt verba applicata pluribus cantibus... Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem... (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 80; ausführlich zit. → *Madrigale* (Trecento) II.);

Antonio da Tempo, *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (hs. Padua 1332, veröff. Venedig 1509) LI: In modo autem formandi sive compilandi verba mandrialis, duo sunt potissime genera: quidam enim sunt mandriales *communes*, quidam *cum retornellis*, sive *voltis*. *Communium* vero mandrialium quinque sunt species: nam quidam sunt *undenarii tantum*, quidam *undenarii et septenarii*, quidam *biseptenarii et undenarii*, quidam *septenarii tantum*, et quidam *repetiti* (ed. Andrews, Bologna 1977, 71).

Die bei Antonio da Tempo und auch in dem „Mandrialis" überschriebenen Gedicht von M. M. Boiardo (*Amorum libri tres*, 1477, I, 8; ed. Zanato, Turin 1998, 26 ff.) nur durch eine Analyse der angeführten Dichtung festzustellende Dreiergruppierung von Versen als Terzetti führt dann G. G. Trissino als ein Kennzeichen von mandriali weiter aus, indem er noch einmal die Konnotation von Madrigal mit der „alten" Formstruktur des Trecento erneuert:

La poetica III (1529), *Dei mandriali*: I mandriali sono così nominati perciò che in essi era solito cantarsi cose ben d'amore ma rurestri e pastorali, e quasi convenevoli a mandre. Questi comunemente si fanno di una combinazione di terzetti, come si fanno eziandio le volte dei sonetti; ma in questo sono da esse volte dissimili, che la combinazione de le volte è solamente di dui terzetti e sempre in tutto concordi; e questa dei mandriali è non solamente di dui terzetti, ma alcuna volta di tre, sì in tutto concordi come in tutto discordi et anchora in parte concordi et in parte discordi... (ed. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* I, Bari 1970, 149).

(b) Von P. Bembo dagegen wird madriale in einer neuen, heterometrisch bestimmten Form den RIME LIBERE zugeordnet. Bembo bestimmt unter den drei möglichen Reimarten (rime regolate, libere, mescolate) die rime libere und damit das Madrigal als weder in der Anzahl der Verse noch im Reimschema festgelegt und bezeichnet eine solchermaßen frei organisierte italienischsprachige Dichtung als „madriali":

Prose della volgar lingua (1512–16, erschienen 1525) II, 11: È il vero che egli [sc. il suono] nel verso piglia eziandio qualità dalle rime; le quali rime graziosissimo ritrovamento si vede che fu, per dare al verso volgare armonia e leggiadria, che in vece di quella fosse, la quale al latino si dà per conto de' piedi, che nel volgare così regolati non sono. Ad esse adunque passando, dico che sono le rime comunemente di tre maniere: regolate, libere e mescolate (ed. Dionisotti, Turin 1960, 151);

Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che da

prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre; quantunque alcuna qualità di madriali si pur truova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico (152).

An Bembos Beschreibung anknüpfend gilt das literarische Madrigal im 16. Jh. als eine frei und regellos geschriebene Kanzonenstrophe. In diesem Diskurs, der freilich nicht unumstritten ist (vgl. Schulz-Buschhaus 1969, 47 ff.), wird als Charakteristikum des mit Canzone (→ *Canzone* I. (1)–(3)) identifizierten und von der Entwicklung im Trecento deutlich abgehobenen Madrigals seine freie Gestaltung betont. So akzentuiert Minturno an einem Madrigal Bembos die gegenüber der früheren Madrigalform freie Behandlung; prononcierter noch definiert F. Massini Madrigal unter Zurückweisung von metrischen und thematischen Vorschriften in einem freien und umfassenden Sinn als eine „vera Canzone d'vna stanza sola" (*Lettioni dell'estatico insensato*, Perugia [2]1588, 182), und auch Caramuel betont Einstrophigkeit als Kennzeichen von Madrigal:

A. Minturno, *L'arte poetica* ([Venedig] 1564) III: ...compositionette fuor dell'usata legge, ...le quali nè di Ballata, nè di Madrigale, nè di Canzone forma ritengono... Come adunque si chiameranno?... Come altramente, che Canzoni, ma scritte alla libera (268);
Massini, *Lettioni*..., loc. cit., *Del madrigale*: ...il difendere il Madrigale dal rigor di tante leggi, e 'l trarlo fuori delle strettezze, e dell'angustie, ...accioch'egli s'habbia da conseruare in quella sua natural libertà, che l'vso de gli antichi, e moderni scrittori gli hà data, e confirmata, e stabilita poi l'autorità del dottissimo Bembo... E da sapere adunque, ...che 'l Madrigale risponde alla prima stanza della Canzone, con quella proportione, con la quale risponde la spogliata, e semplice ballata alla prima stanza della vestita, ò doppia Ballata (171);
J. Caramuel, *Primus calamus* II: *Ob oculos exhibens rhythmicam* (Campagna [2]1668): Si Poëma plures Strophas conformes habet... dicitur *Cantio*... Si non sit in Strophas vniformes divisum, & tamen habeat versus viginti vel pauciores, dicitur *Madrigal*; si plures, *Sylva*... Si enim plures Strophas concordes habeat, non erit Sylva aut Madrigal, sed Canticum... Ergo nihil est aliud Madrigal, quam unica & simplex Stropha (332).

Auch weiterhin werden im 17. und 18. Jh. unter Bezug auf Bembos Definition die „rime libere" und die Formvielfalt von Madrigal thematisiert:

Vocabolario degli Accademici della Crusca (Venedig 1612), Art. *Madriale*: Poesia lirica, non soggetta a regola di rime... (497 b);
G. M. Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia* I (Rom 1702), Cap. XXII *De' Madrigali*: Ora il Madrigale è il più breve componimento lirico, che sia stato usato dà buoni Autori; ed anch'egli ha patito non poche variazioni di tempo in tempo, e nella quantità de' versi, e nella lor qualità, e nella concordanza delle rime (107 f.).

So wird insbesondere seit dem 18. Jh. mit Madrigal im Sinne der Begriffsbedeutung des 16. Jh. das Prinzip der freien Verse (versi liberi) verbunden. Bereits Ziegler, der dem deutschsprachigen Publikum erstmals detailliert die in Deutschland neue Gattung schildert, hebt Madrigal als Dichtungsform mit der größten Freiheit hervor und stellt eine Verbindung zu den Rezitativversen des Dramas her (vgl. unten, I. (3)(b)); noch J. Chr. Gottsched, der im Kap. *Von allerley kleinen Liedern, als Madrigalen, Sonnetten u. Rondeaux, oder Kling- u. Ringelgedichten* das Madrigal als „kürzestes und kleinstes Stück, der neuern lyrischen Poesie" und „eigentlich zum Singen erfunden" nennt (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Lpz. [4]1751, 692 f.), betont die „große Freyheit" als wichtiges Merkmal des Madrigals, das er freilich wegen seiner „libertinischen Dichtungsart" nicht schätzt:

C. Ziegler, *Von d. Madrigalen*... (Lpz. 1653): Was nun die Form solcher Madrigalen, nach der sie gemacht werden sollen, betrifft, so ist zu wissen, daß in keinem einzigen *genere Carminis* grössere Freyheit zufinden sey, als eben in diesem... (ed. Glodny-Wiercinski, Ffm. 1971, 35);
BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Madrigale*: C'est à dire, une petite Poësie de peu de Vers, libres & ordinairement inégaux... (42); vgl. WaltherL, zit. unten, I. (3)(a), u. GrassineauD (London 1740, Art. *Madrigal*, 126);
Gottsched, *Versuch*..., loc. cit.: Man wird wohl... wahrnehmen, daß dergestalt in dieser Art von Liedern eine große Freyheit herrschet: und eben diese Freyheit ist einigen Dichtern so reizend vorgekommen, daß sie sich der madrigalischen Verse auch in viel längern Gedichten, und die gar nicht zum Singen bestimmet waren, bedienet haben... Ich kann es aber nicht leugnen, daß mir eine so libertinische Dichtungsart im geringsten nicht gefällt; weil sie weder dem Ohre noch dem Gemüthe dasjenige Vergnügen bringt, das ein wohlabgemessener ordentlicher Vers ihm bringt (695 f.).

(2) Seit dem 14. Jh. gilt als wichtige Komponente des Madrigalbegriffs die Zuordnung zu ALLTÄGLICHEN, BUKOLISCHEN ODER SCHERZHAFT-GALANTEN, IN JEDEM FALL KNAPP PRÄSENTIERTEN THEMEN. Dabei ist Madrigal im Trecento zunächst mit Soggetti verbunden, die – nach Meinung der Theoretiker – stilistisch eher auf einer bäuerisch-niederen Ebene angesiedelt sind, während die den Madrigalbegriff seit dem Cinquecento bestimmenden Inhalte der mittleren Stilebene angehören.
So ordnet der anon. Autor des *Cap. de vocibus applicatis verbis* Madrigal Themen aus dem Landleben mit „Bauernmädchen", „Blumen" oder „Sträuchern" zu, und auch Antonio da Tempo verknüpft mit Madrigal weniger eine strukturelle Bestimmung (zit. oben, I. (1)(a)) als eine atmosphärisch-lebensweltliche Charakterisierung und identifiziert mandrialis mit „alltäglich", „roh" und „ländlich". Bembo dagegen spricht im Sinne des „stile mediocre" von „pastoralen Liebesdingen und anderen ländlichen Ereignissen" und stellt den Begriff in antike lyrische Traditionsbezüge:

Anon., *Cap. de vocibus applicatis verbis* (zw. 1315 u. 1320): M a n d r i g a l i a... cuius verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis... (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 80; ausführlich zit. → *Madrigale* (Trecento) II.);
Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (hs. Padua 1332, veröff. Venedig 1509) LI: Mandrialis namque rithimus debet constare ex verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus, quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticalibus... (ed. Andrews, Bologna 1988, 70);
P. Bembo, *Prose della volgar lingua* (1512–16, erschienen 1525): zit. im vorangehenden Abschn.;
G. G. Trissino, *La poetica* III (1529): zit. ibid.

Seit dem 16. Jh. wird verstärkt die mittlere, gehobene Stilebene und auch die Kürze der Textvorlage in den Blick genommen. So charakterisiert Zarlino Madrigale als Gesänge, die „in wenigen Worten einen kurz gefaßten Stoff erzählen". Auch Doni hebt mit Madrigal auf „die wenigen Verse" ab, die „moralische und angenehme Dinge im mittleren Stil" behandeln, während dagegen Grillo – in seiner Zeit eher singulär – den Madrigalen das Niedrige zuordnet:

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 9: ...quelle canzoni, nelle quali si racconti con breue parole vna materia breue, come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette Madrigali... (75);
A. Grillo, Brief an T. Tasso (zweite Hälfte d. 16. Jh.): ...parlo con tutto ciò qui dell'humile, non ben risoluto se questa forma si debba riceuer nel Sonetto, parendomi, che l'humiltà sia più tosto riserbata à Madriali, & alle Ballate, ò pure à Componimenti faceti (*Lettere*, hg. von O. Menini, Vinetia 1602, 21);
G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Rom 1635): Or' per maggiore intelligenza di questa materia, è da sapersi, che i Madrigali rassomigliano à quella sorte di poemetti, che già si diceuano *Scolij*; che conteneuano pochi versi, e trattauano per lo più di cose morali, e gioconde, in stile mediocre, e placido: e soleuansi massimamente ne' conuiti cantare doppo cena da quelli istessi conuitati, che di Musica haueuano diletto (113);
G. M. Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia* I (Rom 1702): ...il Madrigale è il più breve componimento lirico... (107; ausführlich zit. oben, I. (1)(b)).

Der Ausdruck wird seit dem 17. Jh. zusätzlich mit dem scherzhaften und galanten Einfall konnotiert, der vor allem in amourösem Kontext mit dem Edlen, Reinen und Einfachen zu tun hat:

S. Knüpfer, *Lustige Madrigalien u. Canzonetten* (Lpz. 1663), Vorw. d. B.c.-Stimmbuchs: Es seynd 20. Stück, 10. Oden, oder Canzonetten, die übrigen 10. sind theils Ma-drigalien, theils nur *Epigrammata*, welche ich ingesammt Madrigalien genennet, weil unter einem *Epigrammate* und *Madrigal*, was ihre *rationem formalem* anbetrifft, keine grosse *Differentz* ist, und über dieses man einem *Epigrammati* in der Music eben so wohl die Art eines Madrigals geben kan, als einem Madrigal selbst... (f. 2'; ed. Baselt, Madison Wisc. 1999, o. S.);
E. Chambers, *Cyclopaedia* (London 1728): The *Madrigal*... is an Epigram without any thing very brisk and sprightly in its Fall or Close: something very tender and gallant is usually the Subject of it; and a certain beautiful, noble, yet chaste, Simplicity, makes its Character (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 210 a);
Anon. [signiert „Q."], Art. *Madrigal*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. IV (Stuttgart 1837), Art. *Madrigal*: zit. unten, I. (3)(b);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Madrigal*: ...ursprünglich südliche Dichtungsform, ...jetzt minder gebunden, ein kleines, dem Liede untergeordnetes lyrisches Product, naiven, zärtlichen oder gefühlvollen Inhalts, zur Erweckung eines momentanen Interesses bestimmt (II, 35);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877): M a d r i g a l... heisst seit Alters her eine Form des lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, geeignet, einen anmuthigen, sinnreichen Gedanken, dessen Inhalt gewöhnlich die Liebe ist, auszudrücken (7).

(3) Insbesondere in Deutschland führt die Rezeption des literarischen Cinquecento-Madrigals seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. zu neuen Akzentuierungen des Begriffsverständnisses.

(a) So verbindet sich vorrangig in der dtsch. Rezeption und anknüpfend an die bei G. Marino vorgebildete Textstruktur der Concetti als eines Geflechts pointierter Aussagen, die freilich im Kontext des Madrigals theoretisch nicht reflektiert wird, mit Madrigal auch die Vorstellung eines auf eine Sentenz zielenden Gedichts, dessen Nähe zum Epigramm, vermutlich im Anschluß an Ziegler, bisweilen betont wird (vgl. E. Chambers, zit. im vorangehenden Abschn.):

C. Ziegler, *Von d. Madrigalen...* (Lpz. 1653): Weil es [sc. das Madrigal]... kurtz gefaßt und nachdencklich gemacht sein muß, so ist es nichts anders als ein *Epigramma*, darinnen man offtermals mehr nachzudencken giebt und mehr verstanden haben wil, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat. Denn das ist meines erachtens eines *Epigrammatis* und also auch eines *Madrigals* grösseste Zierde daß sie wenig Worte, und weitläufftige Meynungen mit sich führen, dadurch sie mit einer sonderbaren und artigen Spitzfindigkeit in den Gemüthern ein ferneres Nachsinnen verursachen, und bißweilen ein feines *morale* oder einen feinen Spruch hinein pregen (ed. Glodny-Wiercinsky, Ffm. 1971, 31 f.);
In gemein ist dieses *Poëma* wie ein unausgearbeiteter *Syllogismus*..., darinnen die Haupt *conclusion* allezeit aus den letzten zweyen Reimen auch wohl nur aus der letzten Zeile zuerscheinen pflegt... Dieses herausziehen geschieht nun auff unterschiedliche Art, bißweilen mit einer *sentenz* und Gedencksprüche, darauf man von anfang des *Madrigals* gezielet, bißweilen mit einer sonderlichen Spitzfindigkeit gar unverhoft mit einem solchen Schlusse dessen man sich nicht versehen... (32).

Im Franz. dagegen werden Madrigal und Epigramm unterschiedlich bestimmt und dem Epigramm die satirischen, dem Madrigal dagegen die galanten Pointen zugewiesen – eine Position, die auch im WaltherL reflektiert wird:

A.-A. Bruzen de La Martinière, *Nouveau Recueil des épigrammatistes frç. anciens et modernes* (Amsterdam 1720): Il est plus vraisemblable que le Madrigal ne diffère de l'Epigramme ni par le nombre, ni par la mesure des vers, mais par le caractère de la pensée qu'on y emploie, qui doit avoir quelque chose de tendre et de noble en même temps. C'est le sentiment de Boileau qui après avoir parlé du Rondeau et de la ballade, ajoute ces deux vers:
Le Madrigal plus simple et plus noble en son tour / Respire la douceur, la tendresse et l'amour (zit. nach Vossler 1898, 106);
WaltherL (Lpz. 1732): *Madrigale*... ist eine kurtze, aus freyen und ungezwungenen, auch meist ungleichen Versen bestehende Poesie, welche weder die Mühe eines *Sonnets*, noch die Scharffsinnigkeit eines *Epigrammatis*, sondern nur einen zärtlichen und artigen Einfall von nöthen hat (376 b).

(b) Außerdem wird, ebenfalls vorrangig in Deutschland, seit dem 17. Jh. für das Madrigal auch die VERWANDTSCHAFT MIT REZITATIVISCHEN DICHTUNGSFORMEN betont. Die formale Ähnlichkeit zwischen literarischem Madrigal und dramatischer Dichtung wird so insbesondere im Dtsch. seit dem 17. Jh. betont. So identifiziert Rotth die formale Freiheit der „Madrigalischen Verß-Arth" mit dem „stylo recitativo", während J. Walther in umgekehrtem Schluß die ital. Schauspiele als „Madrigalien" deutet. Die mangelnde Festlegung des Madrigalbegriffs löst jedoch überdies Abgrenzungsversuche aus und führt gelegentlich auch zu einem fragwürdigen Wortgebrauch; so will E. Neumeister den Bau des Rezitativs von dem des Madrigals unterschieden wissen (*Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen*, hg. von Chr. Fr. Hunold [Menantes], Hbg 1722, 232; vgl. Vossler 1898, 127):

C. Ziegler, *Von d. Madrigalen*... (Lpz. 1653): Weil nun ein Madrigal viel freyer ist..., auch der natürlichen Art zu reden näher kömt, so meyn Ich, sol es einem *Componisten* auch viel leichter..., als ein Sonnet, fallen. Sonsten aber wird ein Madrigal, (was die blossen Verse, nicht aber die *composition* belanget) dem *Stylo recitativo* fast gleich gemacht... Den *Stylum recitativum* nenne Ich hier die Art der Verse oder des *Poematis*, welche sich zu der *Componisten Stylo recitativo* schicken (ed. Glodny-Wiercinski, Ffm. 1971, 41 f.);
A. Chr. Rotth, *Vollständige Dtsch. Poesie* (Leipzig 1688) I, 5, 3: Wenn man aber gantze *Comœdien* oder *Tragœdien* mit dem heutiges Tages so benahmten *stylo recitativo* schreibt und darinne eine Madrigalische Verß-Arth braucht (wie sich denn fast keine besser schickt, als diese, wenn die *Comœdien* sollen gesungen werden,) so mögen die Verse frey lauffen und bindt man sich nicht an die vorgeschriebenen 14. oder 15. Zeilen (I, f. D 3');
A. Spagna, *Oratorii overo melodrammi sacri* (Rom 1706), *Discorso*: Anzi che in una virtuosa Accademia... fù riconosciuto, che i nostri Recitativi erano succeduti in luogo di quei Madrigali, che furono posti in musica dal Prencipe di Venosa, e dal Monteverde... (11 f.);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Madrigale*: Die Italiänische Schau-Spiele sind fast durchgehends Madrigalien... (376 b);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): ...nur... [zu Walthers vorangehendem Zitat] muß man hinzufügen, daß nicht allein die Welschen, sondern alle andre Singspiele eben so beschaffen sind (78);
Anon. [signiert „Q."], Art. *Madrigal*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. IV (Stuttgart 1837): In der Poesie, wo sich das Madrigal bis auf den heutigen Tag erhalten hat..., ist es eine Art lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, welches sich zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meistens Liebe ist, und welches nicht unter 4, und nicht leicht über 16 Verse enthält und häufig aus Hendekasyllaben besteht, mit kürzeren Versen untermischt, oder aus 8sylbigen gereimten Versen, mit freier Reimverbindung. Und so ist es denn auch in der Musik von verschiedener Form, kleinerem und größerem Umfange, und theils auch mit mancherlei Abwechselung der unter sich verschiedenen Compositionsstyle: Recitativ, Cantilene und Chöre, und wie sich diese in der reinen Instrumentalmusik gestalten (489 f.).

II. Madrigale gilt seit dem 14. Jh. auch als musikbezogener Begriff. Der MUSIKALISCHE ASPEKT erfährt in der Folgezeit besondere Aufmerksamkeit. Dabei lassen sich die mus. und die literarische Entwicklung des Begriffs nicht strikt voneinander trennen. So etablieren sich, bedingt durch die Ambivalenz des Begriffs, Konstanten, die für den literarischen wie für den mus. Aspekt nicht nur in den ersten Jahrhunderten signifikant sind. Autoren wie etwa Walther sprechen beide Bedeutungsstränge an; Zedler betont dabei, daß das Madrigal eher den Gesetzen der Musik als denen der Poesie verpflichtet sei:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Madrigale*, ist ein kurtz und scharfsinniges *Carmen*, in welchen alle Zeilen einen vollkommenen oder wenigstens halben *sensum* haben müßen. Die *Composition* über dergleichen *Verse* wird auch also genennet (ed. Benary, Lpz. 1955, 49);
J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wiss. u. Künste* XIX (Lpz. u. Halle 1739), Art. *Madrigal*: ...Lateinisch *Carmen Musicæ potius, quam Poetices legibus respondens*... (140).

(1) Madrigal(e) benennt im 14. Jh. die MEHRSTIMMIGE, PRIMÄR DIE METRISCHE TEXTFORM NACHZEICHNENDE VERTONUNG von so bezeichneter Lyrik. Als mus. Terminus ist der Begriff in den mus. Hss. London, British Library, Additional 29987 („Madriale di ser lorenço": *I' credo ch'i' dormiva*, f. 18'; „Madrialle di ser lorenço. prete": *Vidi nell'ombra*, f. 32' sowie „Madrialle di francescho degli orghanni": *Per lla 'nfruença di saturn e marte*, f. 49', außerdem unter der Abkürzung „.M." in weiteren Stücken dieser Hs.) und Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26, belegt (*Oseletto seluaggio* ist im Index, f. 3, mit „.Mª." gekennzeichnet; vgl. Huck 2005, 74). Die Madrigal genannte mus. Form wird im 14. Jh. mit

einer strophischen Vertonung und einer Repetition desselben mus. Materials für alle Strophen identifiziert:

Antonio da Tempo, *Summa artis ritlimici vulgaris dictaminis* (hs. Padua 1332, veröff. Venedig 1509) LI: Debent etiam habere omnes mandriales in secunda parte... eandem sonoritatem in cantu in aliis partibus quam habent in prima (ed. Andrews, Bologna 1977, 71);
Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari* (zwischen 1381 u. 1383): E cossi come se canta la prima parte de lo marighale, similemente se debbono cantare tutte le seguente parte (ed. Giuliari, Bologna 1870, 135).

Erwähnungen in literarischen Beschreibungen dieser Zeit legen – wie auch noch im 17. Jh. bei Doni und Pexenfelder – eine Identifikation von Madrigal mit einem ausnehmend wohlklingenden Gesang nahe. So bemerkt Villani, Bartholus de Florentia habe Madrigale von „wundersamer Süßigkeit" und mit „kunstfertigster Musik" angestimmt:

Ph. Villani, *De origine civitatis Florentie* (zw. 1381 u. 1397): ...madrialia sonosque multos intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam ma{n}gne quam suavis fuerit in arte doctrine manifestavit (ed. Tanturli, Padua 1997, 149 f.);
G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Rom 1635): Or chiara cosa è ch'il concento ne' Madrigali, è più pieno, sonoro, e soaue; perche le voci sono in maggior numero; le consonanze più variate; e l'aria più diletteuole; per quegli artifitij di fughe, &c (103);
M. Pexenfelder, *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias* (Nürnberg 1670), Cap. LIX: Madrigále, liberior & lascivè jucunda (420).

(2) Wohl seit dem frühen 16. Jh. bezeichnet Madrigal MEHRSTIMMIGE VOKALSTÜCKE MIT EINER VORRANGIG DIE TEXTAUSSAGE DARSTELLENDEN MUSIKALISCHEN STRUKTUR. Mit der durch P. Bembos Œuvre hervorgerufenen Petrarca-Renaissance bildet der Textinhalt den Ausgangspunkt der mus. Erfindung. Nicht mehr wird primär die poetische Struktur des Texts kompositorisch nachvollzogen. Vielmehr bemühen sich die Komponisten um eine angemessene mus. Ausdeutung der inhaltlichen Besonderheiten der individuellen Textvorlage und um eine wirkungsverstärkende mus. Transformation der textimmanenten Emotionen. Seit 1530 findet sich der Plural Madrigali auf Titelblättern zur Kennzeichnung einer Sammlung einschlägiger mus. Werke (vgl. S. G. Cusick, *Valerio Dorico. Music Printer in Sixteenth-Cent. Rome*, Ann Arbor, Mich. 1981, 42):

Madrigali de diversi excellentissimi Musici. Libro Primo de la Serena (Rom 1530);
Madrigali Novi de diversi excellentissimi Musici. Libro Primo de la Serena (Rom [2]1533).

Die Madrigali betitelte Sammlung enthält bis dahin unveröffentlichte Kompositionen, insbesondere eine erste Auswahl von Werken Verdelots. Allerdings bleibt offen, ob sich Madrigali auf die mus. Faktur oder auf die metrische Form des Texts bezieht. Danach erscheinen in Italien zahllose, die Bezeichnung Madrigali auf dem Titelblatt tragende Publikationen, zunächst insbesondere in Venedig:

Ph. Verdelot, *Il primo libro de madrigali* (Venedig 1533);
ders., *Il secondo libro de madrigali* (Venedig 1534);
C. Festa, *Madrigale... Libro Primo* (o. O. [1538]);
J. Arcadelt, *Il primo libro di madrigali... a quatro voci* (Venedig 1539);
ders., *Il secondo libro de madrigali* (Venedig 1539);
C. Festa, *Il vero libro di madrigali a tre voci* (Venedig 1549);
A. Willaert, *Madrigali a quattro voci* (Venedig 1563).

Ende des 16. Jh. wird der Ausdruck ins Dtsch. übernommen. Anfänglich werden Madrigale in Sammelwerken unter den Oberbegriffen Cantiones bzw. Gesang subsumiert. Lechner fügt die Präzisierung „in lingua Italiana" hinzu, und bei Haßler findet sich die Bezeichnung erstmals bezogen auf einen dtsch. Text:

Gemma mus.: selectissimas varii stili cantiones (vulgo Italis madrigali et napolitane dicuntur) quatuor, quinqve, sex et plurium vocum continens, hg. von Fr. Lindner, Bd. I (Nürnberg 1588);
Liber secundus gemmae mus.: selectissimas varii stili cantiones, quae madrigali et napolitane Italis dicuntur, hg. von dems., Bd. II (Nürnberg 1589);
Tertius gemmae mus. liber: selectissimas diversorvm autorum cantiones, Italis Madrigali & Napolitane dictas, Octo, Septem, Sex, Quinque & Quatuor vocum continens, hg. von dems., Bd. III (Nürnberg 1590);
L. Lechner, *Newe teutsche Lieder mit fünff Stimmen: con alchuni madrigali in lingua Ital.* (Nürnberg 1579);
H. L. Haßler, *Neüe Teütsche gesang nach art d. welschen Madrigalien u. Canzonetten, mit 4. 5. 6. u. 8. Stimmen* (Augsburg 1596).

Der immensen mus. Produktion, bei welcher das Begriffswort Madrigal unter Betonung vielfältiger Aspekte (Besetzung, Programm, Chromatik) eingeführt wird, steht eine nur spärliche theor. Diskussion gegenüber. Wird der Diskurs über das literarische Madrigal im 16. Jh. vielfach nur oberflächlich geführt (vgl. Schulz-Buschhaus 1969, 102 ff.) und erst nach 1550 intensiviert (vgl. oben, I. (1)(b)), so wird auch der mus. Begriff in den theor. Traktaten selbstverständlich gebraucht und nie erklärt. Insofern scheint Madrigal im ital. 16. Jh. eher ein Begriff der kompos. Praxis gewesen zu sein als ein Gegenstand theor. Reflexion.
Im dtsch. Sprachraum fehlt dagegen ein derart selbstverständlicher Umgang mit dem Madrigalbegriff. So verweisen im 17. Jh. Schein und Schütz darauf, daß diese von ihnen geschätzte Gattung hier nicht „sonderlich bekant" sei. Sie kompensieren diesen Mangel, indem sie wie schon Lechner und Haßler eigene Madrigalsammlungen verfassen:

J. H. Schein, *Diletti Pastorali, Hirten Lust, Von 5. Stimmen, zusampt d. B.c. Auff Madrigal-manier Componirt* (Lpz. 1624), Vorw. d. B.c.-Stimmbuchs: Vielgünstiger lieber Leser,

Daß ich in meine *Compositionen* je bißweilen ein klein Leuff- oder Schleifflein zu inseriren pflege, geschicht nicht... ohne vrsach... Sondern zu deme ich anderer vornemer Autorn Exempel vor mir habe, weil die Italiänische jetzo gebräuchliche anmutige manier zu singen in gemein noch nicht sonderlich bekant... (Neue Ausg. sämtlicher Werke VIII, Kassel 1969, XII);
H. Schütz, Brief an C. Ziegler (11. 8. 1653): ...möchte der Herr Schwager [sc. Ziegler] in seiner Vorrede [sc. zu Zieglers *Von d. Madrigalen*] mit gutem bestande auch wol anführen, daß ob wol die Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten, der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zuversetzen, sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten, daß das jenige genus Poeseos, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nehmlich der Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurück geblieben were (*Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 236).

(a) Auch dichterische FORMEN WIE CANZONE, SONETTO UND SESTINA dienen neben dem literarischen Madrigal als Textvorlagen für die als Madrigal bezeichneten Kompositionen. Die unterschiedlichen Textformen finden sich bisweilen in den auf dem Titelblatt als Madrigali betitelten Sammlungen auch explizit verzeichnet:

G. Fiesco, *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci* (Venedig 1554): *Amor, la vaga luce che move da begli occhi di costei. Canzone* (zit. nach: Fr. Lesure u. Cl. Sartori, *Il Nuovo Vogel* I, Pomezia 1977, 637);
M. Caputi, *Libro Primo de Madrigali a IIII* (Neapel 1592): *Vago augelletto, che cantando vai. Sonetto del Petrarca* (ibid., 321);
J. Corfini, *Il Primo Libro di Madrigali a cinque voci* (Venedig 1565): *Hor che non s'odon per le fronde i venti. Sestina* (ibid., 407);
C. Festa, *Madrigale Libro Primo* (Venedig 1538): *A 5. Donna nè fu, nè fia. Madrigale. Di* Verdelot (ibid., 630).

Zarlino etwa nennt madrigale zusammen mit canzone bzw. canzonetta wohl in gleicher Bedeutung. Madrigale zeichnet sich für Zarlino auch durch eine Vielfalt von Versen aus und bildet einen Gegenpol zum Sologesang, weil man damit zwar zu „erfreuen", nicht aber zu „bewegen" vermag. Donis Beschreibung der Textgrundlagen von Madrigal, die neben geläufigen Formen wie Sonetto auch die in der Regel strophischen „Villanelle" oder „Mascherate" nennt, ist als Zeichen späterer Stilvermischung zu deuten:

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 9: Ma quando la Musica è recitata con giudicio, & più si accosta all'vso de gli antichi, cioè ad vn semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie, che habbiano del Comico, ouer del Tragico, & altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedeno li suoi effetti: Percioche veramente possono muouer poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si racconti con breue parole vna materia breue, come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette Madrigali; le quali benche molto dilettino, non hanno però la sopradetta forza (75);
IV, 1: ...Canzoni ancora, & Madrigali; oue si pone molte sorti de Versi; si come sono quelli di Sette sillabe, et altri simili, che chiamano Versi rotti... (295);
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597) III: ...the light musicke hath beene of late more deepely diued into, so that there is no vanitie which in it hath not beene followed to the full, but the best kind of it is termed *Madrigal*..., yet vse sheweth that it is a kinde of musicke made vpon songs and sonnets, such as *Petrarcha* and many Poets of our time haue excelled in (179 f.);
G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Rom 1635): Con tutto ciò mi piace di chiamarlo stile Madrigalesco; poiche ne' Madrigali predomina maggiormente; sotto il qual nome si comprendono parimente in materia di Musica i Sonetti, Canzoni, Mascherate, e simili; & fors' anche le Villanelle; benche s'accostino alquanto più alla semplicità di quelle, che propriamente si dicono Arie, ò Canzonette; & anco alle Ballate, ò Canzoni à ballo... (100).

Anders als Morley unterscheiden freilich Chambers und J. G. Walther „die Mühe eines *Sonnets*" (WaltherL, Lpz. 1732, 376 b; zit. oben, I. (3)(a)) vom lite-rarischen wie vom mus. Madrigalbegriff:

E. Chambers, *Cyclopaedia* (London 1728): *Madrigal*, ...signifying a little amorous Piece, containing a certain Number of loose unequal Verses, not tied either to the scrupulous Regularity of a Sonnet, or the Subtlety of an *Epigram*... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*..., Cambridge 1995, 210 a).

(b) Der mus. Begriff Madrigal ist unter Einfluß der volkssprachlichen Dichtungen Petrarcas in Musik wie Text bis ins 17. Jh. unmittelbar mit der DARSTELLUNG VON LEIDENSCHAFTEN verknüpft. So verbindet etwa Vicentino mit Madrigal viele und kontrastierende Leidenschaften und konstatiert eine affektgesteuerte Entwicklung von „Fröhlichkeit" zu „Trauer" und „Tod" und umgekehrt. Seit dem 18. Jh. wird der mus. Begriff dann insbesondere unter franz. Einfluß abgeschwächt mit dem „zärtlichen und artigen Einfall" (WaltherL, loc. cit., 376 b; zit. oben, I. (3)(a)) konnotiert:

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) III, 15: Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricercheranno mantenere il proposito del tono, & altre volgari lequali hauranno molte diuersità di trattare molte & diuerse paßioni, come saranno Sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo uerrà per il contrario (f. 48ᵛ);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) VII, 5: Madrigalescus stylus est, processus quidam harmonicus moralium actionum virtutibus, amoribus, alijsque ingeniosis ad fabulas, & historias, allusionibus exprimendis eptissimus (I, 586);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Madrigale*: ...une pensée tendre & agréable (42);

Th. Dyche, W. Pardon, *A New General Engl. Dictionary* (London [2]1737): *Madrigal* a Love Song, or little amorous Poem... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary...*, Cambridge 1995, 210 b);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] [2]1839), Art. *Madrigal (Poetik)*: zit. oben, I. (2).

Der Begriff wird auch mit amourösen Szenen und bühnenmäßigen Kontexten verknüpft:

O. Vecchi, *L'Amfiparnaso. Comedia Harmonica* (Modena 1597) III, 2, *Argomento*: Canta il Dottore vn Madrigal gentile / Sotto 'l Balcon de la sua cara sposa / Con voce soauissima, e amorosa (Canto-Stimmbuch, 29);
A. Banchieri, *Barca di Venetia per Padova. Libro secondo de madrigali* (Venedig 1605);
Ch. Gounod, *Roméo et Juliette* (Paris 1888) I, 4: Madrigal a deux voix, „Ange adorable".

Als mus. Stilmittel des Affektausdrucks dient vielfach die Chromatik. Für solchermaßen komponierte Werke haben ital. Komponisten des 16. Jh. den Ausdruck madrigali cromatici geprägt, während Butler „Chromatik Moode" zu einer zentralen Bestimmung von Madrigal macht:

C. de Rore, *Il primo libro de madregali cromatici* (Venedig [2]1544);
Ch. Butler, *The Principles of Musik...* (London 1636): De *Madrigal* is a Kromatik Moode in Discant, whose notes dooe often exceede de number of de syllables of de Ditti... (8).

Der von Madrigal abgeleitete Begriff Madrigalismus bzw. madrigalismo wird außerdem als Kennzeichnung für tonmalerische Effekte und eine reiche Verwendung von Chromatik bzw. in einem speziellen Sinn als Terminus für die visuelle Vermittlung des Textausdrucks in der sogenannten „Augenmusik" verwendet:

A. Einstein, *Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler ([Ffm. 1924] Bln [2]1930): Die „Nachahmung" geht häufig bei den besten Meistern bis zur sogenannten Augenmusik, zum Ersatz des Gehörssymbols durch das Gesichtssymbol: statt etwa das Dunkel durch tiefe Töne übertragen zu versinnlichen, wird es dem Sänger in seinem Stimmbuch in „geschwärzten" Noten handgreiflich, augenscheinlich hingemalt (I, 367);
MoserL (Bln [2]1943), Art. *Madrigalismus*: Schilderung eines Textwortes zumal durch ein musikalisches Bewegungsabbild, auch durch Harmonik, wie im Madrigal des 16./17. Jahrhunderts sehr beliebt (524 b);
SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Madrigalismen*: Bezeichnung für tonmalerische Effekte im Madrigal des 16. Jh., die durch reichliche Anwendung der Chromatik erreicht wurden und auch eine Ausdruckssteigerung zur Folge hatten (II, 60 b);
BassoD, *Il lessico* III (Turin 1984), Art. *Madrigalismo*: Propriamente, stile poetico o musicale che si riallaccia alla tradizione del madrigale; il termine è però più sovente impiegato per indicare quegli artifici grafici (onomatopea, rappresentazione „pittorica" delle parole del testo mediante le figure della notazione, etc.) che caratterizzano la produzione polifonica italiana del tardo Cinquecento (32 b).

(3) Seit um 1600 ist der Begriff Madrigal im Zuge einer Verwischung von Gattungsgrenzen durch zunehmend PLURALISTISCHE TENDENZEN gekennzeichnet. Madrigal benennt nunmehr neben der älteren polyphonen und unbegleiteten Anlage auch die generalbaßbegleitete Satzart und im Ausdruck madrigale concertato die konzertierende Schreibart (vgl. Steinheuer 1999, 113). Die Titel zahlreicher Sammlungen, die zunächst aus Oberitalien, später auch aus Ländern nördlich der Alpen stammen, wo solche Zusammenstellungen nach 1600 zum Inbegriff für aus Italien stammende kompos. Novitäten werden, nehmen auf die neue vokal-instrumentale Technik Bezug. Madrigal wird dort bisweilen durch „cantare e sonare" gekennzeichnet, auch mit „stile recitativo" verbunden oder durch Techniken wie den Echo-Effekt näher spezifiziert:

S. Rossi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano* (Venedig 1600);
L. Luzzaschi, *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani* (Rom 1601);
Cl. Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci Col B. c. per il Clauicembano Chittarone od altro simile istromento* (Venedig 1605);
P. Quagliati, *Il Primo Libro de' Madrigali a quattro voci... concertati per cantar con l'instromento, con un libro separato dove stà il Basso seguito per sonarli* (Venedig 1608);
G. Ghizzolo, *Madrigali et arie per sonare et cantare nel chitarone, liuto, o clavicembalo, a una, et due voci* I (Venedig 1609); II (Venedig 1610), darin als Nr. 12: *Madrigale in stile recitatiuo*;
G. Priuli, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, di due maniere, l'una per voci sole, l'altra per voci, & istromenti, con partitura* (Rom 1612);
A. Grandi, *Madrigali concertati a due, tre, e quattro voci per cantar e sonar nel Clavicembalo, Chittarrone, o altro simile stromento* (Venedig 1615);
G. Marini, *Il Secondo Libro de Madrigali a cinque voci... con il Basso continuo per il Clavicembalo* (Venedig 1618), darin 7 als „Madrigali concertati" gekennzeichnete Stücke;
Cl. Monteverdi, *Scherzi mus. Cioè Arie, & Madrigali in stil recitatiuo, con una Ciaccona A 1. & 2. voci* (Venedig 1632);
J. H. Schein, *Diletti Pastorali, Hirten Lust, Von 5. Stimmen, zusampt d. B. c., Auff Madrigal-manier Componirt* (Lpz. 1624), Widmung d. Tenor-Stimmbuchs: Woledele, Gestrenge vnd Ehrenveste Herren, Demnach ich anjetzo, durch Göttliche verleihung, etliche feine Poiteische Pastoral- oder HirtenTextlein, so ich selbst meditirt, mit 5. stimmen nebenst dem Basso continouo in die Music gesetzet: habe ich mich nach vornehmen Patronen... vmbgesehen (Neue Ausg. sämtlicher Werke VIII, Kassel 1969, IX);
B. Castaldi, *Hor che la notte ombrosa. Madrigale in Echo*, in: *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo* (Venedig 1623, f. A 4[v]).

Den Grenzbereich von Madrigal und Canzonetta markiert seit dem späten 16. Jh. Madrigaletto, eine mus. Bezeichnung, die für die Tendenz einer Annäherung zwischen Madrigal und den leichteren Genres steht, wie sie bereits in den Titeln von Sammlungen manifest wird (vgl. Steinheuer 1999, 119 ff.):

G. de Macque, *Madrigaletti et Napolitane a sei voci* (Venedig 1581);
B. Marini, *Madrigaletti a una, due, tre, e quattro voci, con alcune villanelle...* (Venedig 1635).

III. Popularität und vielseitige Verwendbarkeit entsprechender Werke bei Darbietungen im privaten wie öffentlichen Raum führen zu BEDEUTUNGSERWEITERUNGEN des mus. Madrigalbegriffs.

(1) Seit um 1400 werden mit Madrigal explizit auch FUNKTIONALE BESTIMMUNGEN verbunden, zu denen insbesondere die Unterhaltung des Publikums nach dem Essen und die Verherrlichung einzelner Personen zählen. Das Singen eines Madrigals „doppo cena" – vermutlich als Sologesang zu Laute oder Lira – wird so geradewegs zum Topos:

S. Prudenzani, *Il Solazzo* (um 1400): Quella sera cantaro ei madriali (ed. Debenedetti, Giornale storico della letteratura ital., Suppl. XV, 1913, 116);
P. Aretino, *Il Marescalco. Comedia* (Vinegia 1533) *Prologo, Istrione solo*: Farei fare madrigali in sua laude (*Teatro*, hg. von G. Petrocchi, Mailand 1971, 7);
F. Luigini, *Il libro della bella donna* (Venedig 1554): ...tutti ci recreammo, e poi cenammo in mezo dell'allegrezza. Ed in fine... ci riducemmo al riposo, lieti, e cantando chi madriale, chi qualche canzonetta, e chi qualche sonettino, ciascuno però in loda di colei che piú ammirava e piú li piacea (*Trattati del Cinquecento sulla donna*, hg. von G. Zonta, Bari 1913, 225);
Christofaro di Meßisbugo, *Libro novo nel qual s'insegna a' far d'ogni sorte di vivanda secondo la diversità de i tempi, cosi di Carne come di Pesce* (Venedig 1557), Inhaltsverz.: E a questa Viuanda usci della frascata una Damigella ricchißimamente uestita che sonò, & cantò nel Lauto Madrigal diuinamente, & questo continuò con piacere d'ogn'uno sino à tanto che uenne la Duodecima uiuanda, nel cui ordine erano (f. 13);
G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Rom 1635): ...cantare doppo cena... (ausführlich zit. oben, I. (2)).

(2) Im Zusammenhang mit den Bestrebungen des Tridentinums und im Zuge der Gegenreformation findet der Begriff wohl erstmals 1565 auch Eingang in die GEISTLICHE SPHÄRE. So ist madrigale spirituale, ein Ausdruck im Dienst der religiösen Erneuerung, der in Italien bis um 1670 gebräuchlich war, nicht zufällig erstmals in einem römischen Druck aus dem Umkreis F. Neris belegt und steht für die Transformation der Darstellung von ursprünglich weltlichen Leidenschaften in den geistlichen Bereich. In Grillos geistlicher Gedichtsammlung *Pietosi affetti*, in der zu den „Rime Spirituali" auch zahlreiche „Madrigale" zählen, nimmt bereits der Titel auf die Sakralisierung von Affekten Bezug. Auch im Dtsch. findet sich die Bezeichnung geistliche Madrigale zusätzlich für die Textgrundlage solcher Werke:

G. Animuccia, *Il primo libro di madrigali, a tre voci... con alcuni mottetti, et madrigali spirituali* (Rom 1565);
C. Tudino, *Primo libro de madrigali a cinque voci con sei madrigali spirituali* (Rom 1565);
Cl. Monteverdi, *Madrigali spirituali* (Brescia 1583);
L. Marenzio, *Madrigali spirituali a cinque voci, libro primo* (Rom 1584);
A. Grillo, *Pietosi affetti* (Vicenza 1596): Madrigale (3);
A. Banchieri, *Cartella mus.* (Venedig 1614): ...vn Motetto o Madrigale Spirituale graue (f. * 4');
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Do aber geistliche [sc. Texte] in so viel reymen oder reyhen geschrieben, vnd vom *Componisten* zur *Harmoni* gesetzet werden, so nennet was es *Madrigalia Spiritualia* (12);
M. E. Stockmann, *Poetische Schrifft-Lust, oder, Hundert geistliche Madrigalen* (Lpz. 1668);
M. P. Stockmann, *Poetisch-Mus. Andachten, bestehend in Madrigalien u. Arien auff alle gewöhnliche Sonn- u. Fest-Tage im gantzen Jahre* (Lpz. 1705);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Madrigal*: Das geistliche Madrigal enthielt Bibelsprüche und Verse aus bekannten geistlichen Liedern als Text, kam aber... nur seltener vor; denn religiöse Stoffe entsprachen weniger dem Wesen dieser Musikgattung, als zu ernst und zu erhaben für eine Form, die vorzugsweise weltliche Interessen aufzunehmen bestimmt war (522).

(3) Madrigal schließt seit dem frühen 17. Jh. auch explizit eine INSTRUMENTALE AUSFÜHRUNG ein. So können bereits Titelangaben von Madrigalsammlungen nicht nur in Italien eine vokal-instrumentale oder komplett-instrumentale Besetzung anzeigen, was dann seit um 1800 auch retrospektiv in der Musiklexikographie reflektiert wird:

O. Gibbons, *The First Set of Madrigals and Mottets of 5. Parts: apt for Viols and Voyces* (London 1612);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Madrigal*: In der Folge wurden die Madrigale... auch auf die Instrumentalmusik übertragen (217);
Anon. [signiert „Q."], Art. *Madrigal*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. IV (Stuttgart 1837): M a d r i g a l, ein aus der Poesie entlehnter Name für ein jetzt ziemlich veraltetes (lyrisches) Tonstück theils für Vocal-, theils für bloße Instrumentalmusik (489);
Zusatz der Redaktion: Die Einführung des Madrigalenstyls als Cammermusik war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks, sowohl bei den Tonsetzern wie bei dem kunstliebenden Publikum... Die Madrigale für bloße Instrumentalmusik führen meistens einen andern Namen: *Ricercari*, *Fantasie* und *Toccate*, wenn sie alle auch im Grunde nichts Anderes sind als eben solche lyrische Tonstücke... (491);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Madrigal*: C'est sans rattachement aux anciennes traditions du genre que l'appellation de Madrigal a désigné, chez les modernes, des mélodies à voix seule et même quelquefois de petites pièces instrumentales (233 b).

Vollständig losgelöst von der vokalen Konnotation und im Sinne einer Kennzeichnung formaler Freiheit tritt der Begriff (auch in adjektivischer Form, vgl. unten, III. (4)) insbesondere in Werktiteln seit dem 20. Jh. auf:

G. Fr. Malipiero, *Cantari alla madrigalesca* (Terzo quartetto) (1931);
B. Martinů, *Les Madrigaux*. 4 Stücke für Oboe, Klarinette u. Fagott (1937/38);
ders., *Madrigal-Sonata* für Flöte, Violine und Klavier (1942);
H. Pousseur, *Madrigal I* für Klarinette solo (1957–58);
ders., *Madrigal II* für Flöte/Violine, Violine, Viola da gamba/Violoncello, Cembalo (1961);
ders., *Madrigal III* für Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug (1962);
ders., *Caractères madrigalesques* pour hautbois seul (1966);
M. D'Amico, *Madrigale per cinque strumenti* (2004).

(4) Seit um 1600 spezifiziert das Adjektiv madrigalesco eine MUSIKALISCHE SCHREIBART im anspruchsvollen, gelehrten Stil. So werden Madrigal bzw. madrigalesco und madrigalisch einerseits als mit der Motette verwandt, andererseits als vom Kontrapunkt der Kirchenkompositionen verschieden bewertet. Hatte bereits P. Bembo Madrigal als „quasi un motetto volgare" (zit. nach: W. Osthoff, *Theatergesang u. darstellende Musik in d. ital. Renaissance (15. u. 16. Jh.)*, Tutzing 1969, I, 257) definiert, so wird diese Position auch noch im HäuserL (Meißen 1828, Art. *Madrigal*, I, 131) aufgegriffen. Demgegenüber beurteilen gerade Autoren des 16. und frühen 17. Jh. die Verknüpfung von Madrigal und Kontrapunkt differenzierter. Vicentino konstatiert, der vierstimmige Satz der Madrigale unterscheide sich im Charakter von einer Komposition zu lat. Texten, die feierlich und nicht sehr eilig voranschreiten solle. In diesem Sinne unterscheidet auch Pontio Madrigal und Motette und fordert für den „stile da Madrigale" im Gegensatz zur ernsten und ruhigen Kompositionsart der Motetten einen schnellen bis sehr schnellen Satz in kurzen Notenwerten, wie er sich bisweilen auch in der Titelgebung von Madrigal-Sammlungen dieser Zeit niederschlägt. Auch die mus. Soggetti müßten im Madrigal kurz sein und den Worten folgen. Für Doni sind kontrapunktisch-imitierende Abschnitte zentrale Bestandteile des stile madrigalesco. Anläßlich der Aufführung einer sechschörigen Komposition von V. Mazzocchi beschreibt della Valle vor der Folie des feierlichen „stile da mottetti" den stile madrigalesco, der sich durch Liebreiz und Anmut auszeichnet und abwechslungsreich und galant (→ *Galant* I. (2)(a)) neue rezitativische und instrumentale Techniken einbezieht. Resümierend kennzeichnen auch P. Lichtenthal und A. von Dommer den Madrigalstil als von Kirchenkompositionen verschieden, R. Músiol thematisiert nochmals rückblickend den – im Unterschied zu Frottola (→ *Frottola* II. (1)) und Villanella (→ *Villanella* I.) – hohen Stilanspruch von Madrigal:

Il primo libro d'i madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve... (Venedig 1542);
J. Gero, *Libro Primo delli Madrigali a quatro voce, a notte negre* (Venedig 1549);
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) IV, 26: ...il comporre à quattro uoci, sopra Messe, & sopra parole Latine dè esser graue, et non molto furiato, perche le Messe, & Psalmi essendo Ecclesiastici, è pur il douere, che il proceder di quelle si à differente da quello delle Canzoni Franzese, & da Madrigali, et da Villotte (f. 84');
P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588): ...questo secondo [sc. contrapunto florido] è quello, che conuiene à coloro, che di Musica vogliono far professione: perche con questo contrapunto ve ne passate alla compositione; dalla quale vengono poi tante variate compositioni: come sono Messe, Motetti, Salmi, Hinni, Lamentationi, & Ricercari; & di più anco nel modo, ch'alcuni sogliono essercitarsi Madrigali; le quali cose tutte da questo contrapunto florido hanno hauuto il loro principio; senza ilquale veramente non si potrebbe far cosa veruna, che buona fosse (21);
Il Modo, ò stile, che dir vogliamo, volendo far vn Motetto, è graue, & quieto; doue si vede le parti mouersi con grauità, & in particolar la parte Bassa; ...ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, & velocissimo, che paiono Madrigali, e Canzoni; & valersi in luogo della Semibreue sincopata, della Minima sincopata, qual non conuiene alla grauità del Motetto; & ancora si seruino della pausa di Semiminima, & ancora della Chroma; & questo non dirò vna sol volta (che sarebbe nulla) ma vanno continuando in questo modo sin'al fine, talche per mio giudicio è stile da Madrigale, & non da Motetto... (154);
Le inuentioni del Madrigale debbono esser breui, non più di due tempi di Semibreui, ouer di tre... La cagione è, che s'altramente fossero, non sarebbono proprie del Madrigale; ma più presto da Motetto, ouer da Messa, ò d'altra cosa, che di Madrigale... Si deue hauere osseruanza grandissima di seguir le parole... (160);
G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Rom 1635): ...Concenti Madrigaleschi, per l'allungamento, che vi si può fare delle Voci, quanto si vuole; adattandosegli anco benissimo le Fughe, Imitationi, e simili artifizij, i quali sono proprij dello stile Madrigalesco... (97);
P. della Valle, *Della musica dell'età nostra* (1640): ...e se a caso V. S. [Vostra Signoria] si ritrovò l'altro giorno nel Collegio Romano a quella nobilissima musica a sei cori composta dal più giovane Mazzocchi, averà inteso in essa e stile madrigalesco con vaghezze e leggiadrie, e stile da mottetti con gravità, e imitazioni ben fatte di arie diverse antiche e moderne, e recitativi spiritosi di buon garbo, e bizzarrie di trombe, di tamburi, di bombarde, di battaglie, di serra serra, che io per me non so che si possa desiderare di più varietà e di più galante (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 172);
LichtenthalD (Mailand 1826): ...musica de' Madrigali, la quale, distinguendosi per modulazioni non usate, con maggiori slanci ed Intervalli nelle cantilene, per contrappunti doppj ed imitazioni libere ec., veniva a formarne uno stile affatto nuovo, e differente da quello praticato per le composizioni di Chiesa... (II, 19 f.);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Madrigal*: Jene Benennung Madrigalstil mag also im wesentlichen gleichbedeutend mit freiem und weltlichem Stil zum Unterschiede vom strengen kirchlichen der Messe, Motette etc. gewesen sein... (521);

MúsiolL (Stuttgart 1888), Art. *Madrigal*: ...ist das weltliche Chorlied (vorzugsweise) des 16. Jahrhunderts, welches sich von den Frottole, Vilanellen durch kunstvollere Form unterschied (150 b).

Doch bereits Zarlino äußert sich freilich auch ablehnend über „jene gelehrten Kompositionen", zu denen er Madrigale zählt, in denen die Worte wegen der Vielzahl der Stimmen nur zerstückelt hörbar sind. Ähnlich urteilt Doni, wenn er der Musica madrigalesca wegen der Kürze ihrer Verse, den Wortwiederholungen und jeweils gleichzeitig verschiedene Worte singenden Stimmen keine die Affekte bewegende Kraft zubilligt und deshalb den homorhythmischen Gesang bevorzugt:

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 9: Et se pur molti cantando insieme [sc. come... in alcune canzonette, dette Madrigali] muoueno l'animo, non è dubbio, che vniuersalmente con maggior piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti (75);
Doni, *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica* (Rom 1640): ...che la musica Madrigalesca... poco vale in produrre quegli effetti, che dell'antica si leggono: onde si persuasero, che ciò auuenisse per essere troppo ariosa, & poco simile alla fauella comune, & non da altre più vere ragioni: cioè dalla breuità de' versi; da tante repetitioni; & principalmente dall'intessere più arie insieme, invece di formarne vna sola; con quel più bel procedere di melodia, che si può; & dal far cantare insieme parole diuerse; con molta perdita dell'intelligenza... (363 f.).

Im frühen 18. Jh. wird Madrigal dann in die ästhetischen Auseinandersetzungen um Harmonie und Melodie einbezogen und steht auf der Seite der kontrapunktischen, zu diesem Zeitpunkt vielfach als ‚barbarisch' empfundenen Harmonie:

J. A. Scheibe, *Der Critische Mus.* (Lpz. 1745) IV, *Abh. vom Ursprunge*...: Die Psalmen, die Lobgesänge, sogar die Madrigale, die man schon im sechzehnten Jahrhunderte verfertigte, waren meistentheils prosaisch. Die Harmonie herrschte darinnen. Man hörte ein verwirrtes Tongewebe, welches mehr ein Kennzeichen der Barbarey, oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft war, in welchem eine gewisse mühsame Kunst herrschte, die aber bey aller der Mühe, welche die Meister derselben anwandten, matt, kriechend und ohne Merkmaale der Natur war (755);
Was soll ich aber von den Verfassern der Madrigale und von der Compositionsart dieser Stücke sagen?... Und ob schon einige vorgeben, man habe darinnen mehr auf die Worte und deren Bedeutung gesehen: so lehret doch der Augenschein, daß nichts weniger, als ein bewegender Gesang, wohl aber ein concertirendes und fugenmäßiges Geräusche, so, wie es der einmal verdorbene Geschmack und die herrschende Harmonie mit sich brachten, in allen Madrigalen geherrschet haben (756).

(5) Die polyphone Schreibart als Modellfall von Madrigal findet auch Eingang in ursprünglich dramatische Gattungen, und so werden im 17. Jh. in Italien auch fünfstimmig-polyphone Schlussschöre von Opern und Oratorien als Madrigale bezeichnet, eine Benennung, die offensichtlich insbesondere in Rom verwendet wird, wo sie sich für das doppelchörige Schlußstück von L. Rossis *Il palazzo incantato overo La gverriera amante* sowie in 4 anon. überlieferten römischen Oratorien aus der Mitte des 17. Jh. findet:

Rossi, *Il palazzo incantato overo La gverriera amante* (Rom 1642): Madrigale à 10. Vincer gl'inganni (f. 172);
Anon., *Gioseppe* (um 1650): Madrig[ale] Ultimo, Quanto s'inganna, a 5. (zit. nach: *Anon. Oratorios in the Barberini Collection of the Vatican Library*, hg. von H. E. Smither, The Ital. Oratorio 1650–1800, Bd. II, New York u. London 1986, 104);
Anon., *Oratorio per la Settimana Santa* (um 1650): Mad[rigae] Ulti[mo] a 5. Piangete occhi piangete (ibid., 211);
Anon., *O cecità* (um 1650): Ultimo Madrigale A.5. Non mi dir che sei stanco (ibid., 281);
Anon., *Mi son fatto nemico* (um 1650): Mad[rigal]e a 5. Inteneritevi petti crudeli (ibid., 331).

(6) Insbesondere im Dtsch. ist im 19. Jh. mit dem Begriffswort Madrigal auch die bisweilen unterhaltsame Sphäre des Chorlieds angesprochen. Schon früher lag im Dtsch. wie im Engl. ein Verständnis des Madrigals als Lied bzw. als „song" nahe:

J. Florio, *A Worlde of Wordes* (London 1598): *Madrigali, Madriali*, madrigals, a kind of short songs or ditties in Italie (210 c);
D. Speer, *Grund-richtiger, Kurtz-Leicht- u. Nöthiger, jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. oder Vierfaches Mus. Kleeblatt* (Ulm 1697): *Madrigalien*, lustige Lieder (285 b);
Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz ²1749), *Madrigale*, sind insgemein lustige Lieder: eigentlich sind es eine Art Verse in der Poesie, welche zur Music gar beqvem sind, wie denn keine Art der Gedichte, so sich in ein künstlich Concert besser darzu schicke, als diese, und haben die Freyheit, daß man die Zeilen nach seinem Gefallen lang oder kurtz unter einander mischen darff, ja wenn sich auch gleich eine Zeile gar nicht reimet (211 f.);
DommerL (Heidelberg 1865), *Madrigal*, eine... chorliedartige Vocalform...
Überdies gab es in den verschiedenen Arten der dramatischen Stücke den Chor ab (521);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Madrigal*: Im 15. Jahrhunderte wurde der Name auch in die Tonkunst eingeführt und 3–7-stimmige Chorlieder weltlichen Inhaltes, schließlich sogar Instrumentalstücke damit bezeichnet (419 b);
MúsiolL (Stuttgart 1888): zit. oben, III. (4).

Aus dieser weit gefaßten Bedeutung als Gesang und Lied werden seit dem ausgehenden 19. Jh., insbesondere auch im Kontext der Jugendbewegung, Prägungen wie Madrigalvereinigung oder Madrigalchor abgeleitet:

W. Braunfels, *Die Hochschule für Musik*, in: *Hdb. d. Musikerziehung*, hg. von E. Bücken (Potsdam 1931): Eine besonders wichtige Stätte der Gemeinschaftsarbeit bildet der Chor... Ihm [sc. dem großen Chor] gleich geordnet ist

der kleine (Madrigal) Chor: Sein Aufgabenkreis ist Darstellung alter polyphoner Werke und besonders des Bachschen Werkes in einer der Urgestalt möglichst angenäherten Form... Der Madrigalchor wird insbesondere für Schul- und Kirchenmusiker eine wichtige Stimm- und Stilbildungsvorschule (315);
MoserL (Bln ²1943), Art. *Madrigal*: Madrigalvereinigungen sind seit etwa 1890 Kleinstchöre, die nicht nur das Madrigal, sondern auch alte Chorlieder und dergleichen vorzutragen pflegen – heute großenteils durch „Singkreise" abgelöst... (524 a);
SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Madrigalvereinigung*: kleine Chöre, die besonders Ende des 19. Jh. entstanden und Madrigale u. a. alte Chorsätze pflegen (II, 60 b);
E. Ferrari Barassi, Art. *Madrigal*, Honegger/MassenkeilL (Freiburg i. Br. 1981): Die Wiederbelebung der Chormusik des 15./16. Jh. in den 1920er Jahren führte auch zu einer Rückbesinnung auf das Madrigal dieser Zeit als auf eine Hauptform geselligen Musizierens im kleinen Kreis... Charakteristisch in diesem Zusammenhang sind... die seit einiger Zeit gebräuchlichen Bezeichnungen „Madrigalchor", „-kreis", „-vereinigung" für kleinere Chöre von meist höherem künstlerischem Niveau (V, 188 b).

(7) Madrigal dient seit dem ausgehenden 19. Jh. unter dem Einfluß historisierender Tendenzen bisweilen als Inbegriff eines BEWUSSTEN ANKNÜPFENS AN ALTE MUSIK. Bei Komponisten aus dem Umfeld der Pariser Schola cantorum findet ebenso eine Rückbesinnung auf das Madrigal statt wie danach bei Musikern aus dem Kreis der sogenannten Generazione dell' ottanta, die sich für die Schaffung einer neuen ital. Musik einsetzt, die auch den Gesang mit einbeziehen soll. Bei Puccini dagegen signalisiert Madrigale auf komplizierte Weise Distanz, wenn es der Komponist für einen mus. historisierenden Rückblick heranzieht:

G. Fauré, *Madrigal* op. 35 für Chor u. Orch. (1883);
G. Puccini, *Manon Lescaut* (Turin 1893) II: Madrigale „Sulla vetta tu del monte erri, o Clori";
Ch. Bordes, *Madrigal à la musique* (1895);
V. d'Indy, *Madrigal à deux voix sur un poème de Charles d'Orléans* für Sopran u. Violoncello (1928);
G. Fr. Malipiero, *Madrigali* (1940/41);
G. Petrassi, *Coro dei morti. Madrigale drammatico* (1940–41).

M. Mila hat die Bestrebungen zeitgenössischer ital. Musiker beschrieben, die moderne europäische Musikkultur mit der alten ital. Musiktradition zu verbinden. Er bezeichnet dieses Bemühen als Neomadrigalismo und propagiert den Vorgang der Rückbesinnung auf den „madrigalismo drammatico", den er gleichsam als „caravaggismo musicale" bei Monteverdi, Banchieri und O. Vecchi in Vollkommenheit verwirklicht sieht, als „goldenes Band" zwischen alter und neuer ital. Musik:

Il neomadrigalismo della musica ital. (L'Espresso, 20. 1. 1957): Il lungo travaglio di questa nostra nuova musica, così satura d'esigenze strumentali, ma affaccendata a recuperare materiale su due fronti, quello della moderna cultura europea, e quello delle antiche civiltà musicali italiane obliterate dalla fortuna ottocentesca del melodramma, ha messo capo inopinatamente alla costituzione d'un genere musicale tutto nostro e moderno, che si presenta come una rinascita novecentesca del madrigale drammatico, qualcosa che affonda le sue radici in quel caravaggismo musicale prosperato entro il triangolo secentesco di Monteverdi, Banchieri, Orazio Vecchi (*Cronache Mus. 1955–1959*, Turin 1959, 221);
Il madrigalismo drammatico è il filone aureo della nuova musica italiana. Le singole affermazioni che sulle prime parevano casi isolati e eccezionali, si appoggiano ormai le une sulle altre, si convalidano a vicenda e costituiscono una fisionomia originale del nostro costume musicale moderno (222).

Auch außerhalb Italiens steht die Bezeichnung Madrigal nach dem Zweiten Weltkrieg für ein Fortschreiben vielfältiger Traditionslinien, die, wie bei Kagel, überdies zugleich außereuropäische Musikkulturen einbeziehen:

H. W. Henze, *Fünf Madrigale* (1947);
P. Hindemith, *Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber* (1958);
R. Kelterborn, *Fünf Madrigale* (1967/68);
ders., *Schlag an mit deiner Sichel. Madrigale zu einem imaginären Totentanz* (1981–82);
ders., *Madrigal* (1995);
M. Kagel, *Schwarzes Madrigal* (1999).

Lit.: K. VOSSLER, Das dtsch. Madrigal, Weimar 1898; G. ROHLFS, Zum Ursprung d. Madrigals, Archiv für d. Studium d. neueren Sprachen u. Lit. CLXXXIII, 1943; A. EINSTEIN, The Ital. Madrigal, Princeton, N. J. 1949; A. OBERTELLO, Madrigali Ital. in Inghilterra. Storia, Critica, Testi, Mailand 1949; M. MILA, Italien löst sich vom 19. Jh., Melos XXV, 1958; U. SCHULZ-BUSCHHAUS, Das Madrigal, Bad Homburg 1969; D. KÄMPER, Zur Frage d. Neomadrigalismus in d. neuen ital. Musik, Kgr.-Ber. Bonn 1970; J. HAAR, The early madrigal: a re-appraisal of its sources and its character, in: Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts, hg. von I. Fenlon, Cambridge 1981; H. M. BROWN, Art. Madrigale, BassoD, Il Lessico III, Turin 1984; J. P. AIKIN, Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Cent. Germany, DVjs LXII, 1988; I. FENLON, J. HAAR, The Ital. Madrigal in the Early Sixteenth Century Sources and Interpretation, Cambridge 1988; B. SMALLMAN, Pastoralism, Parody and Pathos: The Madrigal in Germany, 1570–1630, in: Conspectus Carminis. Fs. D. Galliver, Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology XV, Adelaide 1988; S. E. DUMONT, German Secular Polyphonic Song in Printed Ed., 1570–1630: Ital. Influences on the Poetry and Music, New York 1989; L. A. GONZÁLEZ MARÍN, Aportación al conocimiento de la terminología mus. española en el siglo XVII: el madrigal considerado como compos. para instr., Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología V/2, 1989; L. FINSCHER, S. LEOPOLD, Volkssprachige Gattungen u. Instrumentalmusik, in: Die Musik d. 15. u. 16. Jh. II, Neues Hdb. d. Musikwiss. III/2, Laaber 1990; ST. LA VIA, ‚Madrigale' e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento, Studi mus. XIX, 1990; W. WITZENMANN, Beitr. d. Brüder Mazzocchi zu d. mus. Akad. Kardinal Francesco Barberinis, in: Akad. u. Musik. Fs. W. Braun, Saarbrücken 1993, besonders 196

ff.; M. FÖCKING, Rime sacre u. d. Genese d. barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgesch. geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614, Stuttgart 1994; Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi, hg. von A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como 1994; M. FELDMAN, City Culture and the Madrigal at Venice, Berkeley u. Los Angeles 1995; S. LEOPOLD, Prinzipien d. Sologesangs im ersten Jahrzehnt d. 17. Jh. Die Vertonung d. traditionellen Texte, in: dies., Al modo d'Orfeo. Dichtung u. Musik im ital. Sologesang d. frühen 17. Jh. I, Laaber 1995, besonders 115 ff.; D. BAUMANN, J. HAAR, Art. Madrigal, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V, Kassel u. Stuttgart 1996; ST. CAMPAGNOLO, Il „Libro primo de la Serena" e il Madrigale a Roma, MD L, 1996; D. CHR. JACOBSON, Thomas Morley and The Ital. Madrigal Tradition: A New Perspective, Journal of Musicology XIV, 1996; K. S. POWERS, The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style, Ann Arbor, Mich. 1997; J. STEINHEUER, Chamäleon u. Salamander. Neue Wege d. Textvertonung bei Tarquinio Merula, Kassel 1999, besonders 106 ff.; DERS., Art. Petrarca, Francesco, MGG, Personenteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. XIII, Kassel u. Stuttgart 2005; J. LLORENS CISTERÓ, L. A. GONZÁLEZ MARÍN, Art. Madrigal, Diccionario de la Música VII, o. O. 2000; R. G. CZAPLA, Art. Madrigal, Reallexikon d. dtsch. Literaturwiss. Neubearbeitung d. Reallexikons d. dtsch. Literaturgesch., Bd. II, Bln u. New York 2000; H. WEBER, Luigi Nono, d. Madrigal u. d. Neomadrigalismus, in: Vom rechten Thon d. Orgeln u. anderer Instr. Fs. Chr. Ahrens, Bad Köstritz 2003; S. G. CUSICK, N. O'REGAN, Art. Madrigale spirituale, New GroveD XV, London [2]2001; S. MCCLARY, Modal Subjectivities. Self-Fashioning in the Ital. Madrigal, Berkeley 2004; E. ROTHMUND, Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus u. dtsch. weltliche Vokalmusik, Collection Contacts III, 63, Bern 2004, Kap. III: Das Madrigal; N. SCHWINDT, Auf d. Weg zur ‚imitazione delle parole': Entstehung u. Ausbildung d. Madrigals, in: Mus. Lyrik I, hg. von H. Danuser, Hdb. d. mus. Gattungen VIII/1, Laaber 2004; O. HUCK, Die Musik d. frühen Trecento, Musica mensurabilis I, Hildesheim 2005; M. DI SANDRO, Il madrigale. Introd. all'analisi, Neapel 2005.

Sabine Ehrmann-Herfort, Rom 2005

Madrigale (Trecento)

ital., von lat. matricale, madricale; matriale, madrialis; madrigal, madrigalis, madrigale; marigalis; mandrigalis, mandrigale; mandrialis. Ital. matricale; madrigal, madrigale; matriale, madriale, madrialle; marigale, marighale; madergal; mandriale.

I. ETYMOLOGIE: (1) Das Wort ist abzuleiten vom lat. Adjektiv matricalis, e, von der Gebärmutter, von der Mutter, und bedeutet GESANG IN DER MUTTERSPRACHE oder SCHLICHTER, EINGÄNGIGER oder UNGEKÜNSTELTER, NATÜRLICHER GESANG. (2) Zwei alte Wortableitungen haben großen Anklang gefunden: (a) von MANDRIA (von 1332 bis Ende 19. Jh.), (b) von MATERIALIS (von 1525 bis heute). (3) Von einzelnen Gelehrten vorgeschlagen wurde eine Ableitung des Wortes (in chronologischer Reihenfolge) (a) von MADRE DELLA GALA oder DELLA GAIA (1619), (b) von MADRIGALLUS (1650), (c) von MADRUGAR (1676), (d) von MADRID (1690), (e) von MARTEGALLE (1711), (f) von MADRE (1782), (g) von MADRIGAL in Kastilien, (h) von *METRICALIS (1941), (i) von *AMATRICIALIS (1937) oder *AMATRICALE (1948).

II. WORTVERWENDUNG: (1) In der ersten Hälfte des 14. Jh. erscheint der Terminus ausschließlich in Traktaten über die poetischen Formen. Er bezeichnet eine POETISCHE GATTUNG mit LÄNDLICHEN THEMEN, die ZUR MEHRST. MENSURALRHYTHMISCHEN VERTONUNG BESTIMMT ist. Der Text besteht aus Elfsilbern und/oder Siebensilbern in Strophen aus Dreizeilern mit gleicher Reimfolge, denen ein oder zwei Elf- oder Siebensilber als Ritornell folgen. Die Musik ist 2st. (Tenor in langen Werten und Cantus in sehr kleinen Werten nach der Art der ital. Mensuralmusik) und besteht aus zwei Teilen: der eine wird mit jedem Dreizeiler wiederholt, der zweite bildet das Ritornell. (2) In der zweiten Hälfte des 14. Jh. erscheint der Terminus auch in Musiktraktaten, in Literatur- und Musikcodices, in poetischen und Prosatexten und bezeichnet die Gattung wie auch die einzelnen poetischen und mus. Werke, deren Texte infolge eines WANDELS IN DER THEMATIK vornehmlich MORALISCHE ODER POLITISCHE THEMEN behandeln und deren Musik oft 3st. ist. (3) Im 15. Jh. bezeichnet der Terminus AUSSCHLIESSLICH EINE POETISCHE GATTUNG, verschwindet aber allmählich sowohl aus den theor. Erörterungen als auch aus dem prakt. Sprachgebrauch. Bei den wenigen Fällen seines Weiterlebens handelt es sich um eine bewußte Übernahme von Modellen des Trecento.

I. ETYMOLOGIE

(1) Das Wort madrigale ist vom lat. Adjektiv matricalis,e abzuleiten, das ‚von der Gebärmutter', ‚von der Mutter' bedeutet. Die ital. Formen lauten matricale, madrigale (durch Abschwächung des Dentallautes [vgl. lat. latro > ital. ladro] und des Gutturallautes [vgl. lat. spica > ital. spiga]), marigale (venetische Dialektform; vgl. lat. u. ital. matricola > venet. mariegola) und madriale (durch Wegfall des intervokalischen g; vgl. lat. regalis > ital. regale u. reale). Der Terminus kann sich darauf beziehen, daß es sich um einen GESANG „IN DER MUTTERSPRACHE" handelt, und von daher auf die ersten mehrst. mensuralrhythmischen Kompositionen mit ital. Text Anwendung gefunden haben (in diesem Fall wäre dieselbe semantische Verschiebung eingetreten wie vom lat. romanice zum ital. romanzo; d.h. eine Sprachangabe wird zum Namen einer literarischen Gattung); oder er bezieht sich auf den Sachverhalt eines SCHLICHTEN, EINGÄNGIGEN GESANGES (in dieser Bedeutung ist das Adjektiv maregale im venet. Dialekt des 16. Jh. belegt) und weist somit auf die Einfachheit der Inhalte hin; oder er bekundet den Aspekt des UNGEKÜNSTELTEN, „wie gerade aus der Gebärmutter herausgetretenen" NATÜRLICHEN GESANGES, wobei es sich um Texte ohne die genau bestimmten Formen und formalen Feinheiten der gelehrten Poesie handelt (in diesem Fall wäre dieselbe Bedeutungsverschiebung eingetreten wie vom lat. nativus zum frz. naïf).

Lit.: L. BIADENE, Madrigale, Rassegna bibliografica della letteratura ital. VI, 1898, 329–36, engl. Übers. v. E.J. Dent, ML XXIX, 1948, 121–28; Vocabolario degli Accademici della Crusca IX, Florenz [2]1905, 619; G. VIDOSSI, Archivio glottologico ital. XXVIII, 1936, 68; R.A. HALL JR., Ital. madrigale and Renaissance Etymologists, Language XVI, 1940, 342f.; DERS., Nochmals ital. madrigale, Zs. f. romanische Philologie LXI, 1941, 346f.; B. MIGLIORINI, Madrigale, Lingua nostra VI, 1944–45, 62f., u. Saggi linguistici, Florenz 1957, 288f.; L. SPITZER, Muttersprache u. Muttererziehung, in: Essays in Historical Semantics, New York 1948, 28, 54; D. OLIVIERI, Diz. etimologico ital., Mailand [2]1965, 415f.; G. DEVOTO, Avviamento all'etimologia ital. Diz. etimologico, Florenz 1967, 252; DERS. u. G.C. OLI, Diz. della lingua ital., Florenz 1971, 1321.

Es wurde auch die These vertreten, daß matricalis sich von matrix ecclesia, Mutterkirche, Bischofskirche, herleite, wonach der cantus matricalis der mehrst. Gesang wäre, soweit dieser Vorrecht der wichtigsten Kirchen war.

Lit.: N. PIRROTTA, Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco, RMI XLIX 1947, 127f.; DERS., Sull'etimologia di ‚madrigale', Poesia IX, Verona 1948, 60f.; G. CORSI, Madrigali inediti del Trecento, Belfagor XIV, 1959, 74.

(2) Zwei alte Wortableitungen haben trotz lautgeschichtlicher und semantischer Schwierigkeiten bis zum 19. Jh. großen Anklang gefunden:

(a) Die Ableitung vom ital. Substantiv MANDRIA, Herde, wurde von Antonio da Tempo in der *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (1332) vorgeschlagen:

Dicitur autem mandrialis a mandra pecudum et pastorum, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus (ed. Grion 139).

Im selben Jh. von Gidino da Sommacampagna (zw. 1381 u. 1384) wiederholt und am Anfang des 16. Jh. von G. Trissino (1529) aufgegriffen, fand diese Etymologie bis ins späte 19. Jh. den meisten Anklang.

Lit.: ANTONIO DA TEMPO, Delle Rime volgari, ed. G. Grion, Bologna 1869, 139; GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, Trattato dei ritmi volgari, ed. G.B. Giuliari, Bologna 1870, 132; G. TRISSINO, La Poetica, ed. B. Weinberg, Trattati di poetica e retorica del Cinquecento I, Bari 1970, 149; G. CARDUCCI, Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec. XIV, 1870, in Opere IX, Bologna 1936, 322; E. LEVI, Vocabolario etimologico della lingua ital., Livorno 1914, 176.

(b) Eine Ableitung vom lat. Adjektiv MATERIALIS wurde von P. Bembo in den *Prose della volgar lingua* (1525) damit begründet, daß in dieser Gattung ursprünglich stoffliche (materiale) und grobe Dinge besungen worden seien:

madriali... perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime (ed. Dionisotti 51).

Diese Ableitung hat dann auch G.B. Doni (1636) vertreten. In neuerer Zeit wurde sie von L. Spitzer in dem Sinn aufgegriffen, daß der Terminus „ein Bastardgedicht

(zwischen Dichtung und Musik stehend) oder ... ein besonders frei gebautes oder auch ein minderwertiges Gedicht" bezeichnet habe. Nach G. Rohlfs scheint die Bezeichnung eher im Hinblick auf den einfachen Stil bzw. den bescheidenen Wortschatz des Madrigals im 14. Jh. gewählt worden zu sein. Nach E. Li Gotti stammt der Terminus von ‚materia' (Gegenbegriff: ‚species') ab und bezeichnet das, was seine Form noch nicht erhalten hat und außerhalb der Regeln der gelehrten Poesie steht. Nach N. Pirotta weist der canto „materialis" (Gegensatz: spiritualis) auf eine Komposition mit profanem Text hin.

Lit.: P. BEMBO, Prose e rime, ed. C. Dionisotti, Turin [2]1966, 152; G. B. DONI, Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica, Rom 1635, 113; L. SPITZER, Ital. madrigale ‚Madrigal', Zs. f. romanische Philologie LV, 1935, 168–70; G. ROHLFS, Zum Ursprung d. Madrigals, Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Lit. CLXXXIII, 1943, 38–44, u. in DERS., An d. Quellen d. romanischen Sprachen, Halle (Saale) 1952, 251–59; E. LI GOTTI, La poesia mus. ital. del sec. XIV, Palermo 1944, 35–45; DERS., Il madrigale nel Trecento, Poesia III/IV, Verona 1946, 44f.; N. PIRROTTA, Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco, RMI XLIX, 1947, 128f.; DERS., Sull'etimologia di ‚madrigale', Poesia IX, Verona 1948, 60f.

(3) Auf reiner Vermutung ohne jede dokumentarische Stütze beruhen die folgenden, von einzelnen Gelehrten vorgeschlagenen Wortableitungen:

(a) von MADRE DELLA GALA oder DELLA GAIA im Sinne von ‚mater de sententia': „Wann diese Poeten einen gantzen sensum in 8. 9. oder 10. Versen oder ryhen nicht mehr noch weniger begreiffen", oder von ‚mater alacritatis vel laetitiae', wobei auf den gefälligen Charakter der Komposition Bezug genommen sei (M. Praetorius, *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 12);

(b) von MADRIGALLUS, dem Namen des Schöpfers der Gattung Madrigal (A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, I 586);

(c) vom span. Verb MADRUGAR, frühmorgens aufstehen, denn es handle sich um ein im Morgengrauen zu singendes Liebesständchen (O. Ferrari, *Origines linguae italicae*, Padua 1676, 190);

(d) von MADRID, denn solche Kompositionen seien in Mode gekommen, als Franz I. in dieser Stadt gefangen war (A. Furetière, *Dict. universel*, Den Haag u. Rotterdam 1690, II, 510);

(e) von MARTEGALLE als Bezeichnung für eine Komposition der Martegaux, eines Gebirgsvolkes der Provence (P. D. Huet, *Traitté de l'origine des romans*, Paris [8]1711, 159);

(f) von ital. MADRE, Mutter, denn das Madrigal sei ursprünglich ein Gesang an die Mutter Gottes gewesen (Ch. Burney, *A General History of Music* II, London 1782, 325);

(g) von dem Ort MADRIGAL in Kastilien, einem spätmittelalterlichen höfischen Kulturzentrum (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* XXXI, Barcelona o.J., 1477a);

(h) von einem hypothetischen lat. Adjektiv *METRICALIS: es handle sich um eine metricalis [sc. compositio], d.h. um ein poetisches Werk, das von Musik begleitet ist; denn die metrica war (neben harmonica und rhythmica) einer der traditionellen Teile der musica (G. Alessio, *Madrigale*, Lingua nostra III, 1941, 109);

(i) von einem hypothetischen lat. Adjektiv *AMATRICIALIS oder *AMATRICALE, denn es handle sich um einen Liebesgesang (B. Chiurlo 1937, zit. von E. Li Gotti, *La poesia mus. ital. del sec. XIV*, Palermo 1944, 42; J. de Silveira 1948, zit. von J. P. Machado, *Dic. etimológico da lingua portuguesa* II, Lisboa [2]1967, 1459);

II. WORTVERWENDUNG

(1) In den lat. Kommentaren zu seinen *Documenti d'Amore* (zw. 1296 u. 1312) beschreibt Francesco da Barberino elf poetische Formen der Literatur in Volgare: cantio extensa, ballate, sonitij, serventesis, gobule, discordij, concordi, contentiones, libratici, prosaici et voluntarij. Da diese Formen als „inter antiquos et novos in usu" bezeichnet werden und da die in der Aufstellung zuerst erwähnten im 13. Jh. allgemein bekannt sind, ist es wahrscheinlich, daß sie annähernd chronologisch aufeinanderfolgen und daß daher die letzte Form als die jüngste zu betrachten ist. Ihre Definition lautet:

voluntarium est rudium inordinatum concinium ut matricale et similia (ed. Egidi II, 265).

Die Analyse der einzelnen Ausdrücke dieser Definition scheint Folgendes zu ergeben: das voluntarium ist eine poetische Gattung, die zur mus. Vertonung bestimmt ist (concinium), und zwar wahrscheinlich mehrst. (worauf das als Comitativpräfix aufzufassende con- in concinium hindeuten könnte). Es ist eine Gattung, die durch eine wenig festgelegte Struktur charakterisiert ist (inordinatum) und die in einem kulturell niedrigen Milieu verbreitet ist (rudium). Als Beispiel für diese Gattung führt Francesco da Barberino das matricale an, bei den anderen Formen (et similia) denkt der Autor vielleicht an die cacce.
In dem anon. sog. *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (zw. 1315 u. 1320) werden sechs poetische und mus. Formen beschrieben: ballade, rotundelli, motteti, cacie, mandrigalia, soni. Das Madrigal wird folgendermaßen definiert:

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus. Quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintadecimam vocem et ire melodiando; volunt etiam esse de tempore perfecto et aere italico, si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset, si vero in fine partium, esset melius. Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem que fit tanquam rescindat. Cuius verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus dummodo sit bona sentencia, loquela et sermo (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 80, revidiert nach Ms. Venedig, Bibl. Naz. Marciana, lat. XII 97 [= 4125, spätes 14. Jh.], f. 19).

Die mus. Struktur wird als mehrst. bezeichnet. Sie soll vorzugsweise aus zwei nach Ambitus und Rhythmus deutlich unterschiedenen Stimmen bestehen. Während ein Tenor mit langen Werten auch in anderen mus. Gattungen üblich war, scheint als das eigentlich Charakteristische des Madrigals angesprochen zu sein, daß sich der Cantus in sehr kurzen Werten bewegt. Vielleicht spielt Francesco da Barberino gerade auf dieses Kennzeichen des Madrigals gegenüber den älteren Formen an, wenn er in einer anderen Glosse bedauert, daß die „can-

tilene antique", die nur „paucas notas" hatten, von den Modernen mit ihren „notarum multiplicationibus" beiseite gedrängt worden seien (ed. Egidi III, 20), und ganz sicher bezieht sich Francesco Sacchetti in der LXXIV. Novelle auf dieses Merkmal:

Il Trecentonovelle (1392–96): e quello cotanto che diceva, lo dicea con molte note, come se dicesse uno madriale (ed. Pernicone 164).

Dieser melodische Effekt entsteht durch die Verwendung von Mensureinheiten aus zwölf minimae (tempus perfectum, aer italicus), wobei an den Endteilen der einzelnen Verse Einheiten von neun minimae (tempus perfectum, aer gallicus) eingeschoben werden können. Diese nachdrücklichen und präzisen Hinweise auf Details des rhythmischen Aspekts der Komposition scheinen die enge Beziehung des Madrigals zu einem ursprünglichen ital. Typ mensuraler Mehrstimmigkeit zu zeigen, wie er in der Lehre des Marchetus de Padua greifbar wird. Von der literarischen Struktur des Madrigals wird nur angegeben, daß sie aus Elf- und Siebensilbern besteht; daß ein Einzelvers am Ende als getrenntes oder trennendes Element („tamquam rescindat") vorgeschrieben ist, läßt darauf schließen, daß die anderen Verse in nicht näher bestimmten Strophenformen gruppiert sind. Hingegen ist der Inhalt des Textes bestimmt: er muß pastorale oder ländliche Themen behandeln („de villanellis, de floribus..."), was das Madrigal als niedere Gattung nach den mittelalterlichen rhetorischen Klassifikationen auswiese. Andererseits lassen die Empfehlungen betreffs eines sorgfältigen literarischen Aufbaus („bona sententia, loquela...") einen Anspruch auf stilistische Feinheit vermuten.

In der *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (Padua 1332) beschreibt Antonio da Tempo sieben poetische Formen: sonettus, ballata, cantio extensa, rotundellus, mandrialis, serventensius, motus confectus. Das Madrigal wird folgendermaßen definiert:

pastores tamquam rustici et homines grossi primo coeperunt amoris venerei circa compilare verba grossa et ipsa cantare et in suis tibiis sonare modo grosso, sed tamen naturaliter, licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi compilentur. Mandrialis namque in rithimis debet constare ex verbis valde vulgaribus et intellegibilibus et rudibus quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticalibus. Ita quod verba mandrialis sint quasi omnino diversa ab aliis verbis et modis vulgaribus rithimandi, quod forte non est ita facile invenire quemadmodum alia verba quae amoris venerei compilantur pro cantu. Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantu consonet cum verbis. Et ad hoc ut habeat pulchram sonoritatem expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari secundum quod quotidie videmus, et per unum etiam; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur, sicut quando per plures. Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audivi a pluribus musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu (ed. Grion 139f.).

Diese Beschreibung bestätigt, daß das Madrigal als POETISCHE GATTUNG angesehen wird, die speziell ZUR MEHRST., vorzugsweise 2st. MENSURALRHYTHMISCHEN VERTONUNG BESTIMMT ist („cantari per duos"), daß es LÄNDLICHE THEMEN in eher grober Form behandelt, obschon sich die Formen gegenwärtig immer mehr verfeinern („hodie subtilius et pulchrius"). Die dieser Gattung eigene überaus enge Beziehung zwischen Dichtung und Musik („ut cantus consonet cum verbis") führt dazu, daß das Madrigal auch in der mus. Vertonung ländliche Züge („aliquas partes rusticales sive mandriales") aufweisen muß, welche der ländlichen Thematik des Textes entsprechen. Möglicherweise bezieht sich Antonio da Tempo mit dieser Feststellung auf die tonreiche Melodik, die schon in anderen oben zit. Texten als charakteristisch für das Madrigal bezeichnet wurde. Der zeitgenössische Hörer konnte den Eindruck von Ländlichkeit vielleicht dadurch gewinnen, daß die langen Madrigalmelodien eher einem freien Ausströmen volkstümlicher Art als dem Maßeinhalten der bis dahin gebräuchlichen kultivierten mus. Formen ähnlich schienen.

Antonio da Tempo unterscheidet an gleicher Stelle zwei genera von Madrigalen: mandriales communes und mandriales cum retornellis. Das erste genus wird nach der Versart in fünf species unterteilt: undenarii tantum, undenarii et septenarii, biseptenarii et undenarii, septenarii tantum, repetiti. Beim zweiten genus werden Madrigale mit ein- und zweiversigen Ritornellen unterschieden. Weitere Hinweise auf die Struktur des Textes erhält man bei der Untersuchung der Madrigale, die der Autor in seinem Traktat als Beispiele anführt: je drei Verse bilden eine Strophe; die Zahl der Strophen ist nicht festgelegt, aber alle müssen die gleiche Struktur wie die erste haben. Die Hauptschemata sind:

nur Elfsilber	ABA	ABA	ABA
nur Siebensilber	abb	abb	abb
mit einversigem Ritornell	AbB	AbB	B
	CdD	CdD	D

Aus diesen Schemata geht klar hervor, daß alle Strophen des Madrigals bzw. alle Strophen vor einem Ritornell auf dieselben Reime enden und daß demnach eine enge Beziehung zwischen der Wiederholung der consonancia (gleiches Klangelement im Text) und der Wiederholung des sonus (gleiches Klangelement in der Musik) bestand, da in allen Strophen dieselbe Musik wiederkehrt:

Debent etiam habere omnes mandriales... eandem sonoritatem in cantu in aliis partibus quam habent in prima; excepto mandriali cum retornello (ed. Grion 140).

In den Madrigalen mit Ritornell aus zwei Versen müssen tatsächlich diese letzteren einen anderen Reim als die Strophen haben und werden auch mit einer anderen Musik als die der Strophen versehen:

Mandrialis autem cum duobus retornellis undenariis debet mutare consonantias et sonum in retornellis (ed. Grion 143).

Vertonte poetische Texte, die den Madrigalbeschreibungen der Traktatautoren entsprechen, sind in einem canzoniere erhalten, von dem zwei Bruchstücke noch vorhanden sind (Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., Ms. Rossi 215, und Ostiglia, Opera Pia Greggiati, Ms. o. S.) und als dessen Niederschriftsdatum die Mitte des 14.Jh. bestimmt werden kann. Von den 37 dort enthaltenen Kompositionen sind fünf 1st. Ballate, zwei Cacce, eine ein Rondello und 29 Stücke, die als Madrigale angesehen werden können, was bestätigt, daß es sich um die eindeutig vorherrschende und fast ausschließliche Gattung der Dichtung für die mehrst. Mensuralmusik handelt. Des weiteren sind vier Werke von Francesco Petrarca zu beachten: „*Non al suo amante più Diana piacque*",

„Nova angeletta sovra l'ale accorta", *„Perch'al viso d'Amor portava insegna"* und *„Or vedi, Amor, che giovenetta donna"* (ed. Contini 71, 76, 142, 160), die zwischen 1326 und 1345 zu datieren sind, wobei allerdings nur die mus. Vertonung des ersteren von Jacopo da Bologna noch vorhanden ist. Den Beschreibungen der Traktate entsprechend, sind die metrischen Strukturen dieser 33 Texte auf kein festes Schema zurückzuführen; so haben nur 3 das gleiche Schema, während die Schemata der anderen 30 völlig voneinander abweichen. Der Inhalt entspricht im allgemeinen der ländlichen Thematik und dem niederen Stil, auf den die Traktatautoren ebenfalls hinweisen, und ihr Vokabular enthält wiederholt die für die Gattung als charakteristisch geltenden Wörter: pastorella, erba, fiori, ghirlande. Dabei ist – erinnert man sich der oben zit. Stelle bei Antonio da Tempo („verba mandrialis sint quasi omnino diversa ab aliis verbis et modis vulgaribus rithimandi") – beachtenswert, daß das Wort pastorella, das in dem ersten Madrigal Petrarcas erscheint, sich in keiner der anderen Dichtungen dieses Autors findet. Ebenfalls den Beschreibungen der Traktatautoren entspricht es, daß alle 33 Vertonungen für zwei in Ambitus wie Rhythmus meist deutlich unterschiedene Stimmen geschrieben sind. Im Sinne der Vorschriften, die in der oben zit. Stelle des *Capitulum de vocibus applicatis verbis* enthalten sind, steht der größte Teil (19 Stücke) ganz im aer italicus, in einigen Fällen (9 Stücke) stehen einzelne Abschnitte im aer gallicus, und nur in wenigen Fällen (2 Stücke) wird allein der aer gallicus gebraucht.

(2) Der *Trattato dei ritmi volgari*, den Gidino da Sommacampagna in Verona am Hof der Scaligeri zw. 1381 u. 1384 schrieb, ist im wesentlichen eine ital. Übersetzung und zugleich eine Überarbeitung des Traktates von Antonio da Tempo. Die Unterschiede zwischen den beiden Texten werden daher besonders interessant, wenn man den Bedeutungswandel des Terminus in der 2. Hälfte des 14. Jh. zu bestimmen hat. Gidino beschreibt das Madrigal folgendermaßen:

li pastori inamorati, li quali, si come homeni rustici e grossi, per compiacere a le loro femine rusticane cominciarono a compillare parole grosse, e quelle cantavano ne le pive loro con grosso modo, ma naturalmente: quamvis deo che li moderni faciano li marighali loro con più sotile e più ligiadre parole. Onde li marighali se debbono compillare con parole vulgare e grosse. Ma lo sôno, o sia lo canto de li ditti marighali, segondo l'uso moderno, dee essere belletissimo; e dee essere cantato zaschaduno marigale per tri cantatori, o almeno per duy cantatori, azo che lo sôno sia più dolze per le concordancie de molte voci (ed. Giuliari 133).

Wie man sieht, führt Gidino im Gegensatz zu Antonio da Tempo zuerst die 3st. Vertonung und erst an zweiter Stelle die 2st. Vertonung an. Dies scheint durch eine in den zeitgenössischen Kompositionen anzutreffende Veränderung der mus. Struktur bestätigt zu werden: z.B. ist das Madrigal *„La nobil Scala"* (Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 6771, f. 40'–41 [um 1400]), das sich auf die Scaligeri bezieht, an deren Hof Gidino tätig ist, tatsächlich 3st. Gidino unterscheidet an gleicher Stelle zwei Hauptarten (maynere) des Madrigals: marigali comuni und marigali con retornelli. Die marigali comuni unterteilen sich in fünf Arten (maynere): tutto undenario, undenario e septenario, biseptenario e undenario, tutto septenario, repetito. Die marigali con retornelli sind folgende: con retornelli de duy versi und con retornelli de uno verso. Gidino ersetzt die Beispiele da Tempos durch eigene Texte, welche folgende Hauptschemata aufweisen:

nur Elfsilber	ABB	CDD	EFF	GHH
nur Siebensilber	abb	cdd	eff	
mit einversigem Ritornell	AbB	CdD	EfF	F

Diese Schemata machen deutlich, daß für Gidino, im Unterschied zu Antonio da Tempo, die Madrigalstrophen die gleiche Reimfolge, nicht aber dieselben Reime haben: die Bindung zwischen Text und Musik ist also weniger eng, da sich zwar die Vertonung wiederholt, aber nicht mit den gleichen Wortklängen. Andererseits findet sich im Text von Gidino im Gegensatz zu dem von da Tempo ein einzelner Hinweis auf die Musik, der sich gerade auf die Wiederholung desselben mus. Materials für alle Strophen bezieht:

E cossi come se canta la prima parte de lo marighale, similemente se debbono cantare tutte le seguente parte (ed. Giuliari 135).

Und diese Wiederholung scheint tatsächlich nunmehr das einzige Unterscheidungsmerkmal des Madrigals gegenüber anderen mus. Formen zu bleiben. Daß die Bedeutung des mus. Elementes bei der Definition der Gattung sich nunmehr beträchtlich verringert hat, wird auch durch den Rückgang der Madrigalvertonungen bestätigt. Dies bedeutet, daß das Madrigal jetzt auch als rein literarische Gattung besteht und daß es nicht mehr die typische Gattung mehrst. Mensuralmusik mit ital. Text ist: von Francesco Landini kennen wir 141 Ballate, aber nur 11 Madrigale. Was den Inhalt der Texte betrifft, sagt Gidino, der sich auch hierin von Antonio da Tempo unterscheidet, nichts von einer Notwendigkeit, ländliche oder pastorale Themen zu behandeln. Und dies wird tatsächlich durch einen gewissen WANDEL IN DER THEMATIK des Madrigals in der 2. Hälfte des 14. Jh. bestätigt; so behandeln die Texte von Giovanni Dondi, Franco Sacchetti, Nicolò Soldanieri und die von Francesco Landini, Bartolino da Padova und Paolo da Firenze vertonten Texte mehr MORALISCHE ODER POLITISCHE THEMEN.

In dieser Zeit wird der Terminus nicht mehr ausschließlich in den Traktaten über die poetischen Formen gebraucht, sondern auch in Traktaten zur mus. Technik. Ein gegen Ende des 14. Jh. zu datierender Text, in dem auch andere mus. Gattungen genannt werden, zitiert bei Behandlung eines Notationsproblems eine bestimmte Komposition:

Anon. V CS III: Vidi in uno Madrigale quod incipit *Appresso di un fiume*, etc. (392a/b).

Einem anderen, gegen Ende des 14./Anfang des 15. Jh. zu datierenden Text zufolge unterscheiden sich die Madrigale zusammen mit den Ballate darin von den Motetti und den liturgischen Kompositionen, daß in ihnen – anders als in den letzteren – die Mensur des modus nicht zu beachten sei:

Anon., *Musice compilatio*: Nota quod in ballatis et in madricalibus et sic de multis aliis non sequitur modus, sed ad libitum debent cantari sicut sunt figurati. Nota quod in moctectis, in Gloria et in aliis cantibus, ibi est modus perfectus et imperfectus (AMIS I/1, 75).

Tatsächlich kommt die beinahe modale Anlage des Tenors in Longen, die für das Madrigal während der 1. Hälfte des 14. Jh. charakteristisch ist, in den Kompositionen der 2. Hälfte des 14. Jh. nicht mehr vor. Der Terminus wird nun auch in den mus. Hss. zur Bezeichnung einzelner Kompositionen verwendet. In der Hs. London, Brit. Mus. Add. 29987 (Ende 14./Anfang 15. Jh.), finden sich auf f. 18', 32', 49' die folgenden Hinweise: „madriale di ser lorenço", „madrialle di ser lorenço prete", „Madrialle di francescho degli orghani", während in dreizehn anderen Fällen die Bezeichnung der Gattung allein durch den Anfangsbuchstaben .M. erfolgt. In der Hs. Florenz, Bibl. Naz. Centr., Panciatichi 26 (Ende 14. Jh.), f. 3 des originalen Index am Anfang, erscheint der Hinweis .M[a]. bei der Komposition „*Oselletto selvaggio per stagione*" von Jacopo da Bologna, die auf f. 68'–69 steht, um sie von dem gleichen zur caccia vertonten Text unter f. 72'–73 zu unterscheiden.
Der Terminus wird nun auch in literarischen Codices im Titel einzelner Dichtungen verwendet. So steht in der Hs. Florenz, Bibl. Med. Laur., Ashb. 574, die das Autograph von Franco Sacchettis Canzoniere (geschrieben zw. 1363 u. 1400) enthält, jedesmal die Bezeichnung „Madriale di Franco" (ed. Chiari 18ff.). In diesem besonderen Fall ist die Verbindung mit dem mus. Element noch recht stark, da bei 13 der dort enthaltenen 29 Madrigale der Name des Komponisten angegeben ist. In der Hs. Bologna, Arch. di Stato, Campione dei dazi (geschrieben 14./15. Jh.), f. 1, hat die Dichtung von Matteo Griffoni „*Non te fidar in stato né richeça*" (gegen 1380) die Überschrift „Madrigal Mathei de Griffonibus de Bononia" (ed. Sorbelli, Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, Serie III, XIX, 1901, 431). Häufig kommt der Terminus in poetischen Texten vor. Ein einzelnes vertontes Stück wird von Antonio da Ferrara im Sonett „*La dolce passion che ve martella*" (wohl 1354) genannt:

e questo ven da la terza fasella / celeste, la cui forza e 'l cui dolzore / fa sì vago el sovran al bel tenore / del vostro madrial *La bella stella* (V. 5–8; ed. Bellucci 136).

Als Bezeichnung einer der Gattungen der vertonten Dichtung erscheint der Terminus in den Aufzählungen der mus. Formen, die sich in Madrigaltexten finden, so in dem oben schon zit., von Jacopo da Bologna vertonten „*Oselletto salvazo per stasone*":

fa ballate, matrical e muteti (V. 8; ed. Corsi 42),

oder in dem von Francesco Landini vertonten „*Musica con che mi dolgo, piangendo*":

e compor madrial, cacce, ballate (V. 7; ed. Corsi 129f.)

oder auch in dem Sonett von Franco Sacchetti „*Se, come intendo, la campana grossa*":

Chi ci cantasse suoni o madriali, / d'amor dolci ballate o alto o basso (V. 12f.; ed. Chiari 86).

Der Terminus begegnet auch in biographischen und autobiographischen Erzählungen. So berichtet der Historiker Filippo Villani im *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (zw. 1385 u. 1397), daß der Musiker Johannes de Cascia am Hofe Mastinos II. della Scala in Verona

mandrialia plura sonosque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie in quibus quam magne quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit (ed. Li Gotti, Italica XXIV, 1947, 198).

Der Humanist Giovanni di Conversino da Ravenna (1343–1408) erinnert sich in seinem *Rationarium vitae* daran, daß er 1364/65 während seines Aufenthaltes in Bologna

Canciones balatas sonicia madrigalia ac vulgaris reliqua note deliramenta mira ingenii facilitate pro omnium voto explicaram. Undique cantabar passimque diffamatus eram: in quo si uni placebam, plurimos offendebam (ed. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna*, Como 1924, 144).

Ähnlich erinnert sich der Dominikaner Domenico da Peccioli (etwa 1330–1408) bei der Niederschrift der Chronik seines Klosters in Pisa daran, daß:

Frater Georgius novitius, sed aetate annorum circa quatuordecim, fuit mihi sotius. Hic si vixisset, fuisset insignis cantor in mundo, namque adhuc puer, quidquid erat in arte musicae circa matrialia, etiam difficillima, decantabat: cujus vox suavissima, et ars nota, et modus aptissimus (ed. Bonaini, Archivio storico ital. VI/2, 1845, 534f.).

Der Terminus erscheint auch in Beschreibungen von Festen und Unterhaltungen, zu denen mus. Darbietungen gehörten. Francesco da Vannozzo (etwa 1340 bis etwa 1390) beschreibt eine Hochzeit in Venedig und erwähnt außer der Aufführung einer canzon und einer ballada auch eine Person, die „prese a dir un madrigal" (ed. Medin 111). Simone Prudenzani (etwa 1360 bis etwa 1440) stellt sich die vom Spielmann Sollazzo veranstalteten mus. Unterhaltungen wie folgt vor:

Quella sera cantaro ei madriali/Cançon del Cieco a modo peruscino/ Rondel franceschi de fra Bartolino/ Strambotti de Cicilia a la reale (*Liber Saporecti*, sonetto 47, V. 1–4; ed. Debenedetti 116).

Und über die Florentiner Vergnügen in der Villa der Alberti meint Giovanni Gherardi da Prato (etwa 1367 bis etwa 1444) gegen Ende des 14. Jh.:

parve al proposto che si dovesse qualche madriale cantare per li musichi e p'elle donzelle che quivi si erano, e a loro dicendo che di quelli fatti a Padova per frate Bartolino, si famoso musico, cantare dovessono (*Il Paradiso degli Alberti*, um 1425, ed. Lanza 272).

(3) Das *Compendio dell'arte ritmica* von Francesco Baratella (1447) ist im wesentlichen eine zweite ital. Übersetzung und Bearbeitung des Traktates von Antonio da Tempo. Die Unterschiede dieses Textes zu der ersten Übersetzung und Bearbeitung von Gidino da Sommacampagna und zu dem Original dokumentieren die veränderte Bedeutung, die der Terminus Madrigal in der 1. Hälfte des 15. Jh. angenommen hat. Baratella beschreibt nur drei Arten: madrigale undenario, madrigale cum dui retornelli, madrigale cum uno retornello, und beschränkt sich bei jeder Art darauf, dieselben Beispiele wie da Tempo zu bringen. Es fehlt jeder Hinweis auf eine mus. Vertonung, gemeint ist nunmehr AUSSCHLIESSLICH EINE POETISCHE GATTUNG. Wenn der Terminus noch unter den poetischen Formen des Sonettes „*Fu forsi un'arte già la poesia*" von Bernardo Bellincioni (1452–92) erscheint:

ognun fa sonetti,/ matricali, canzon, motti, rispetti (V. 2f.; ed. Fanfani I, 192),

so ist das wahrscheinlich auf literarische Reminiszenzen eines bekanntermaßen an der Kultur des Trecento in-

teressierten Autors zurückzuführen. In dieser Zeit erregt das Madrigal als dichterische Gattung nicht einmal mehr das Interesse der Literaten. In einem kleinen Traktat aus der 2. Hälfte des 15. Jh., der von Bastiano di Gianozo da Magnale 1518 abgeschrieben wurde, werden nur drei Gattungen beschrieben: chanzone, frotole, soneti (ed. Dionisotti, Giornale storico della letteratura ital. CXXXIV, 1947, 23–28).

Die wenigen Dichtungen des 15. Jh., die sich auf die Tradition des Madrigals im 14. Jh. zurückführen lassen, sind eindeutig das Ergebnis einer bewußten Nachahmung der Madrigale Petrarcas. So nimmt das Gedicht von Leon Battista Alberti (1404–72) „*Le chiome che io adorai nel santo Lauro*" (ed. Grayson 8) Petrarcas Motive „angeletta" und „velo" auf, und das Gedicht von Jacopo Sannazaro (1457–1530) „*Quando vostri begli occhi un caro velo*" (ed. Mauro 162) hat den gleichen metrischen Aufbau wie das zweite Madrigal von Petrarca. Außerdem ist der anhaltende Erfolg des Traktates von Antonio da Tempo zu beachten, der im ganzen 15. Jh. kopiert und 1509 gedruckt wurde. Auf diesem Wege konnte sich unter den Literaten die Erinnerung an das mandrialis und an seinen ländlichen Inhalt erhalten. So nennt Matteo Maria Boiardo (1441–94) sein Gedicht „*Cantati meco, inamorati augelli*" (ed. Mengaldo 7) ‚mandrialis', tut dies aber eindeutig nur im Hinblick auf die darin beschriebene ländliche Szene, während der metrische Aufbau nichts mit dem Madrigal des 14. Jh. zu tun hat.

Lit. (soweit nicht oben I. angeführt): S. DE COVARRUVIAS, Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid 1611, 532; E. MENAGIO (G. MENAGE), Le origini della lingua ital., Paris 1669, 551f.; D. G. MORHOFF, Unterricht von d. Teutschen Sprache u. Poesie, Kiel 1682, 586; M. D. OMEIS, Gründliche Anleitung z. Teutschen accuraten Reim- u. Dicht-Kunst, Nürnberg 1704, 114; J. MATTHESON, Das beschützte Orchestre, Hbg 1717, 122f.; DERS., Der vollkommene Capellmeister, Hbg 1739, 78f.; G. M. CRESCIMBENI, L'istoria della volgar poesia I, Venedig 1731, 183–86; WALTHERL (1732), Art. Madrigale; A. SCHELER, Dict. d'étymologie frç. d'après les résultats de la science moderne, Brüssel 1862, 207; J. STAINER u. W. A. BARRETT, A Dict. of Mus. Terms, London o. J., 277–79; W. S. ROCKSTRO, Art. Madrigal, GroveD II, London 1890, 187; J. COROMINAS, Dicc. crítico etimológico de la lengua castellana III, Madrid 1954, 182f.; N. PIRROTTA, Art. Madrigal A, MGG VIII, 1960, 1420–24; W. v. WARTBURG, Frz. Etymologisches Wörterbuch VI/1, Basel 1969, 494f.; W. TH. ELWERT, Ital. Metrik, München 1968, 118–20, ital. Übers.: Versificazione ital. dalle origini ai giorni nostri, Florenz 1973, 134–36; G. CAPOVILLA, Origine, evoluzione e struttura del madrigale trecentesco, Diss. Padua 1974 (maschr.); S. BATTAGLIA, Grande diz. della lingua ital. IX, Turin 1976, 401; F. A. GALLO, Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco, Studi e problemi di critica testuale XII, 1976, 40–45.

Übersetzung: Annette Lassen und Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

F. Alberto Gallo, Bologna 1976

Melodia / Melodie

griech. μελῳδία (seit dem 5. Jh. vor Chr. belegt); das durch die Endung -ία als Abstraktum gekennzeichnete Kompositum ist gebildet aus μέλος, (Körper-) Glied, Klang-, Stimmbewegung des Musikalischen, gegliederte Weise, sowie ᾠδή, Gesang, und kann wörtlich als ‚Gesang des Melos' oder – weiter gefaßt – als ‚erklingende Musik' wiedergegeben werden; davon spätlat. melodia, das in seiner Bedeutung als ‚Musik' im Sinne von Klang und Zusammenstimmung gegen Ende des 12. Jh. und im 13. Jh. in alle modernen europäischen Sprachen übernommen wird; ital. melode, melodia; span. melodía; franz. mélodie; engl. melody; dtsch. aus mêlôdî(e), melodei, Melodey seit dem 17. Jh. Melodie; dtsch. Melodik (seit dem frühen 19. Jh.);
in der Mehrzahl aller Sprachen treten entsprechende Adjektive, Verben, Adverbien und Nomina agentis hinzu.

I. Als einer der Grundbegriffe des abendländischen Denkens und Sprechens über Musik benennt Melodie ausgehend von griech. μελῳδία in allen europäischen Sprachen unspezifisch MUSIK ALS INBEGRIFF DES GEORDNETEN UND SINNLICH WAHRNEHMBAR ERKLINGENDEN.

(1) In Literatur, Philosophie und Musiktheorie der griech. Antike ist μελῳδία der allgemeine und wiss. nicht reflektierte Ausdruck für die EMPIRISCH WAHRNEHMBARE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN IM SINNE EINER GEREGELTEN HERVORBRINGUNG VON DISKRETEN TONSTUFEN.

(2) Im lat. Musikschrifttum des Mittelalters und daran anschließend vereinzelt noch bis ins 18. Jh. gehört melodia zum Begriffsfeld von euphonia, harmonia, symphonia, consonantia und concordantia und bezeichnet von daher MUSIK ALS KLANGPHÄNOMEN bzw. als hörbares Ergebnis des geregelten Zusammenstimmens mehrerer Töne oder Tonhöhen, entweder allgemein – in engem Anschluß an griech. μελῳδία – als (a) GESAMTHEIT DES MUSIKALISCH ERTÖNENDEN oder speziell – und wohl davon abgeleitet – als (b) WOHLLAUTENDEN (ZUSAMMEN-)KLANG.

(3) In und häufiger noch außerhalb der mus. Fachsprache ist der Wortgebrauch seit Ende des 12. Jh. in den modernen europäischen Sprachen geprägt von einer Vielzahl daran anknüpfender Konnotate. Den gemeinsamen Kern dieses Begriffsverständnisses bildet die Identifikation von Melodie und melodisch mit dem ANGENEHMEN UND ‚SÜSSEN' SINNESREIZ schlechthin, sei es exemplarisch im Blick auf das mus. Erklingende, sei es unter Bezug auf auditive Wahrnehmungen im weiteren Sinn oder sei es hinsichtlich positiver und lustvoller Empfindungen und Eindrükke allgemein.

(4) In der ital. Musiktheorie des 16. und 17. Jh. erfaßt melodia unter Einfluß der Platonischen Auffassung von melos als Zusammensetzung aus Wort, „harmonia" und Rhythmus das Musikalische als MEHRSTIMMIGE UND RHYTHMISCH GEGLIEDERTE VOKALMUSIK im besonderen.

II. Als fachsprachliche Ausdrücke bezeichnen lat. melodia und die nationalsprachlichen Äquivalente seit dem ausgehenden 16. Jh. die explizit aus der Sukzession von Einzeltönen gebildete LINEARE ODER HORIZONTALE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN SINNGEFÜGES.

(1) Diese Bedeutung beruht auf der Verbindung von ZWEI IM MITTELALTER NUR SCHWER GREIFBAREN KONNOTATIONEN und vermittelt dadurch rückblickend ein Bewußtsein für das vermutlich immer schon selbstverständliche Gelten des Begriffs. Denn zum einen enthält die Zuordnung von lat. melodia zu der satztechnischen Trägerschicht einer ‚Stimme' die im weitgefaßten mittelalterlichen Wortverständnis wohl mitgemeinte, aber erst seit dem 12. Jh. vereinzelt angedeutete Vorstellung von ‚Musik' als einer (a) KLANG-‚BEWEGUNG' IN DER MUSIKALISCHEN ZEIT. Zum anderen geht in die Benennung der Gesamtheit der Tonfolge einer ‚Stimme' die mit melodia gleichfalls unausgesprochen verknüpfte (b) EINHEIT DER MUSIKALISCHEN GESTALTWAHRNEHMUNG ein, die seit dem 14. Jh. in der Parallelität mit Lied, Weise, air oder tune anklingt.

(2) Aus der bei J. Burmeister um 1600 aufkommenden Definition von melodia als der VOLLSTÄNDIGEN TONREIHE EINER GESUNGENEN ODER INSTRUMENTALEN STIMME (VOX) leiten sich sowohl die zentrale und bis in die Gegenwart reichende technische Bedeutungskonstante der (a) AUFEINANDERFOLGE VON TÖNEN, TONHÖHEN, ‚KLÄNGEN' ODER INTERVALLSCHRITTEN her als auch – demgegenüber zurücktretend – die Zuordnung des Begriffs zur (b) EINSTIMMIGKEIT, die explizite Konzentration der Bedeutung auf das spezifisch Musikalische der (c) unrhythmisierten oder untextierten TONFOLGE an sich, und die Verknüpfung mit dem Aspekt der davon als Ganzem ausgehenden (d) WIRKUNG. Um 1820 kommt zur Bezeichnung der auf diesen Bereich der Musiktheorie gerichteten (e) SYSTEMATIK UND LEHRE der Terminus Melodik auf, der aber darüber hinaus auch die Gesamtheit der linearen Bezüge in einem mus. Werk erfaßt.

(3) Seit dem 17. Jh. treten mehrere eng miteinander verknüpfte QUALITATIVE ASPEKTE hinzu wie die Rückbindung des Melodischen an das (a) IDEAL DER KANTABILITÄT, die bevorzugte Zuordnung der Bezeichnung zur (b) Tonfolge der OBERSTIMME sowie die Verbindung des Ausdrucks mit dem auch weitgehend stimmenunabhängig gedachten (c) ‚HAUPT-

GESANG' des homophonen Satzes, die um 1750 in die Auffassung von Melodie als (d) HÖCHSTRANGIGE, DOMINANTE UND AUSDRUCKTRAGENDE SINNDIMENSION des Musikalischen münden.

(4) Vor diesem Hintergrund entfaltet sich um 1600 eine Gegenüberstellung von Ein- und Mehrstimmigkeit sowie im 18. Jh. eine Polarität der vertikalen und horizontalen Parameter in der mus. Komposition, die anschließend zur expliziten DIFFERENZ UND KOMPLEMENTARITÄT DER KATEGORIEN HARMONIE UND MELODIE mit Blick auf Musik führt.

(5) Im 20. Jh. wird offenkundig mangels geeigneter begrifflicher Kategorien mit dem Ausdruck vereinzelt die ‚BEZIEHUNGSLOGIK' AUCH ANDERER SUKZESSIVER ORDNUNGSZUSAMMENHÄNGE ALS DEM DER TONHÖHENFOLGE metaphorisch hervorgehoben.

III. Daneben erhält der Begriff Melodie seit dem 18. Jh. auch eine stärker inhaltliche Konnotation als Sinneinheit durch seinen Bezug auf die AFFEKTIV, RHYTHMISCH UND QUALITATIV BESTIMMTE SOWIE IM FORMALEN VERLAUF HERAUSGEHOBENE UND ABGRENZBARE TONFOLGE.

(1) Vor dem Hintergrund von Kantabilität als ästhetischer Leitkategorie tritt Melodie seit dem 18. Jh. häufig charakterisierend zu den formal und syntaktisch spezifischeren Ausdrücken THEMA, (HAUPT-) SATZ, PERIODE UND GEDANKE hinzu.

(2) Den vereinzelten Ansätzen, Melodie nicht nur allgemein als Tonfolge, sondern speziell als GESCHLOSSENE EINHEIT zu definieren, gelingt es allerdings nicht in zureichendem Maße, diesen Wortgebrauch ausschließlich mit Hilfe technischer Bestimmungen zu fassen.

(3) Denn auch dieses Verständnis von Melodie als individueller Gestaltung einer kürzeren Tonfolge bleibt wesentlich an rezeptionspsychologische und ästhetische Konnotate zurückgebunden und erschöpft sich seit dem 19. Jh. letztlich in der Umschreibung des qualitativen Begriffsinhalts als ‚SCHÖNE STELLE' (Th. W. Adorno) bzw. polemisch als Inbegriff einer hedonistisch-sensualistischen Musikauffassung.

IV. Ein Reflex der Gleichsetzung des Gesanglichen mit dem Melodischen ist die im 19. Jh. aufkommende Verwendung von mélodie als spezifisch franz. Gattungsbezeichnung des KUNSTLIEDS.

V. Die seit der griech. Antike erkennbare, doch begriffsgeschichtlich kaum faßbare Intention, mit Melodie die zeitliche und dynamische Eigenart der erklingenden Musik summarisch zu erfassen, schlägt sich insbesondere in dominanten PSYCHOLOGISCHEN UND PHILOSOPHISCHEN KONNOTATIONEN seit um 1700 nieder.

(1) Aus der engen Verbindung zwischen Melodiebegriff und der Kategorie des (SEELISCHEN) AUSDRUCKS resultiert als eines der zentralen Paradigmen der Musiktheorie seit dem 18. Jh. die Auffassung, daß die horizontale Gestaltung der mus. Komposition als Melodielehre nicht systematisierbar sei.

(2) Entsprechend ergibt sich die zentrale Stellung des Ausdrucks in musikästhetischen und -philosophischen Reflexionen seit etwa 1800 überwiegend aus der Absicht, Musik als Phänomen von SUBJEKTIVITÄT, INDIVIDUALITÄT UND INNERLICHKEIT zu thematisieren.

(3) Seit dem Ende des 19. Jh. treten hingegen bei Bestimmungen des Spezifischen von Melodie eher psychologische Begriffe wie GESTALT, BEWEGUNG, KRAFT UND ENERGIE in den Vordergrund.

I. Als einer der Grundbegriffe des abendländischen Denkens und Sprechens über Musik benennt Melodie ausgehend von griech. μελῳδία in allen europäischen Sprachen unspezifisch MUSIK ALS INBEGRIFF DES GEORDNETEN UND SINNLICH WAHRNEHMBAR ERKLINGENDEN.

Insbesondere griech. μελῳδία und spätlat. melodia treten als auf das wahrnehmbare ‚Dasein' des Erklingenden gerichtete Ausdrücke neben die Termini μουσικὴ τέχνη bzw. μουσικὴ ἐπιστήμη und ars musica bzw. musica scientia, die vor Herausbildung des neuzeitlichen und umfassenden Musikbegriffs die Wissenschaft von dieser Disziplin bezeichnen und die klangliche Dimension der damit verbundenen Phänomene offenkundig nicht einschließen. Das Aufkommen des unten, II. (2), angesprochenen neuzeitlichen Begriffsverständnisses von Melodie geht von daher wohl mit der Herausbildung der modernen Auffassung von Musik parallel. Daß ein zentrales Merkmal des griech. und lat. Melodiebegriffs – die damit verknüpfte sinnliche Wahrnehmungsqualität, die schon bei Aristoteles mit Bezug auf das Musizieren begegnet und sich insbesondere in zahlreichen lat. Belegen findet – noch im gegenwärtigen Verständnis nachklingt, zeugt von dem Weiterleben der ursprünglichen Konnotation auch in der Bedeutung von Melodie als linearer oder horizontaler Dimension.

(1) In Literatur, Philosophie und Musiktheorie der griech. Antike ist μελῳδία der allgemeine und wiss. nicht reflektierte Ausdruck für die EMPIRISCH WAHRNEHMBARE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN IM SINNE EINER GEREGELTEN HERVORBRINGUNG VON DISKRETEN TONSTUFEN.

Der Begriff ist in der griech. Musiktheorie nicht als Terminus technicus definiert, sondern findet in all jenen Kontexten Verwendung, in denen allgemein über Musik oder Musikalisches als konkretes sinnli-

ches Phänomen gesprochen wird. Entsprechend der vokabularen Bedeutung als ‚erklingende Musik' – der Wortbestandteil ᾠδή (Gesang) bezieht sich (wie auch das lat. cantus) hier wohl allgemein auf das Ertönen von Musik – und im Unterschied zu μέλος, das innerhalb der μουσικὴ τέχνη vorwiegend abstrakt auf die Systematik der zum Erklingen bestimmten Tonhöhen gerichtet ist (vgl. Mathiesen 1979, 5), bezeichnet μελῳδία die Musik von seiten der konkret hörbaren Töne oder Tonstufen, ihrer Zusammensetzung, Bewegung und auch ethischen Wirkung.

Wenn damit im Kontext der Musiktheorie mit μελῳδία überwiegend das spezifisch Tonhaft-Musikalische von Vokal- und Instrumentalmusik erfaßt wird, also von Rhythmus und Metrum abstrahiert wird, schließt das nicht aus, daß in anderen Zusammenhängen – und wohl ursprünglicher – damit auch erklingende Musik generell benannt wird. Die spezielle Vorstellung einer linearen Abfolge von Tönen als sukzessiver Bewegung im neuzeitlichen Sinne der Einstimmigkeit scheint demgegenüber im Griech. keinen eigenen Begriff zu haben (→ *Monodie* I. (1)–(3)).

Dieses allgemeine Verständnis von μελῳδία bzw. dem dazugehörigen Verb μελῳδεῖν und dem Adjektiv μελῳδικός, deren Übersetzung durch ‚Melodie', ‚singen', ‚melodisch' eine irreführende Vorstellung von vokaler Einstimmigkeit suggeriert und dem eine Übertragung mit ‚Musik', ‚musizieren' und ‚musikalisch' wohl eher gerecht wird, ist mit Blick auf die folgenden Belege besonders daran erkennbar, daß das Substantiv fast ausschließlich im Singular verwendet wird und als Grundbegriff des Musikalischen keinerlei Bestimmung oder Definition erfährt. Somit ist seine Bedeutung einzig aus der Gesamtheit der jeweiligen Kontexte und in Relation zu anderen griech. Ausdrücken zu erschließen.

Schon aus einem der frühesten Belege aus dem 5./4. Jh. vor Chr. ist diese allgemeine Bedeutung von μελῳδία abzuleiten. Platon spricht in den *Nomoi* VII: 812 d–e im Zusammenhang mit der richtigen mus. Unterweisung von der notwendigen Unterscheidung der ‚guten' von den ‚schlechten' Auswirkungen der Musik auf die Seele. Lehrer (κιθαριστής) und Schüler sollen zu diesem Zweck „auch die Töne der Lyra zu Hilfe nehmen und Töne mit Tönen zusammenklingen lassen". Gelehrt werden solle allerdings nicht schon zu Beginn die ‚Heterophonie' bzw. eine abweichende Zusammenklangsbildung und die Ausschmückung oder Verzierung auf diesem Instrument, die dann entstünden, wenn die Saiten eine andere Tonordnung oder andere Weisen bzw. Klänge (μέλη) ertönen ließen als die vom ‚Erfinder' bzw. Schöpfer (ποιητής) der ‚Musik' (μελῳδία) vorgesehenen:

Τούτων τοίνυν δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι· τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν συνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους (ed. Burnet, Oxford 1907, o. S.).

An anderer Stelle bezeichnet Platon mit μελῳδία die Musik zum Zweck der Beruhigung von einschlafenden Kindern (*op. cit.* VII: 790 e) oder Musik allgemein, mit der – wie mit dem Tanz – Kinder sich möglichst nicht beschäftigen sollten (VII: 798 e). Aufschlußreich ist auch die Verwendung des Partizips Aorist Passiv μελῳδηθείς in der Reihung mit Rede und Tanz, womit auf dasjenige gezielt wird, was durch Rede artikuliert, durch Musik hervorgebracht (musiziert) und durch Tanz ausgedrückt wurde (II: 655 d).

Deutlicher noch wird der Bedeutungsumfang von μελῳδία in Aristoteles' *Politica* 8. Buch, V, 1 f.: 1339 b, 20–25 (4. Jh. vor Chr.). Ausgehend von der Frage, ob μουσική Bestandteil der Erziehung sein solle, stellt Aristoteles fest, daß μουσική allgemein als einer der sinnlich angenehmsten bzw. „süßesten" Gegenstände gelte, sowohl die „einfache" oder „kahle" (μουσικὴ ψιλή) als auch diejenige mit Erklingendem (wörtlich ‚mit Melodia': „μετὰ μελῳδίας"): dies veranschaulicht μουσική als Dualität von Theorie und Praxis. Und wohl mit Bezug auf letztere und unter nochmaliger Betonung der sinnlichen Wirkung fügt er das Zeugnis des legendären Musaios an, demnach das Singen (ἀείδειν) „für den Menschen das Angenehmste" sei:

τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελῳδίας (φησὶ γοῦν καὶ Μουσαῖος εἶναι ‚βροτοῖς ἥδιστον ἀείδειν'· διὸ καὶ εἰς τὰς συνουσίας καὶ διαγωγὰς εὐλόγως παραλαμβάνουσιν αὐτὴν ὡς δυναμένην εὐφραίνειν), ὥστε καὶ ἐντεῦθεν ἄν τις ὑπολάβοι παιδεύεσθαι δεῖν αὐτὴν τοὺς νεωτέρους (ed. Ross, Oxford 1957, 259).

Die Rezeption der Wendung „μουσικὴν... καὶ ψιλὴν... καὶ μετὰ μελῳδίας" spiegelt einerseits das Nachwirken des griech. Verständnisses von μελῳδία, verdeutlicht andererseits aber auch die Veränderungen des Melodiebegriffs im lat. Mittelalter und im neuzeitlichen Schrifttum. Der ursprünglichen Auffassung noch weitgehend verpflichtet ist N. Oresme in seiner kommentierten und auf die lat. Fassung W. Moerbekes zurückgehenden Übers. *Le Livre de Politiques d'Aristote* (um 1374) – wenn auch mit pauschaler Ineinssetzung von μουσική mit musique. Er übersetzt den Passus mit „musique nue et celles qui est ovecques melodies" (ed. Menut, Transactions of the American Philosophical Society, New Series LX, 6, 1970, 347 b). Sein Kommentar erläutert, „que par *musique nue* il [sc. Aristoteles] entende musique speculative, laquelle considere les proportions armoniques des sons et est une des .iiii. sciences mathematiques" (ibid.). Dieser nicht hörbaren „musique speculative et intellectuelle" stellt er mit der

Prägung „musique sensible" (348 a) die wahrnehmbare oder ‚fühlbare' Musik gegenüber – ein Ausdruck, der in seiner Betonung des Sensuellen den Kern des griech. Begriffsverständnisses von μελῳδία genau trifft.
Unter Einfluß des lat. melodia mit der dominanten Konnotation des Zusammenklingens (vgl. unten, I. (2) u. (2) (a)–(b)) wandelt sich die Aristotelische Wendung in die Opposition von ein- und mehrstimmiger Musik. In Fr. Salinas' *Musica* (Salamanca 1577) V, Kap. 25, wird etwa der fragliche Passus folgendermaßen erklärt: „esse verò, inquit, musicam de numero iucundissimarum rerum omnes consentimus, tum nudam ac simplicem tum in concentu; vbi per nudam ac simplicem, vnius vocis cantum, & per concentum plurium vocum exprimere voluisse, credendum est" (284) – eine Auffassung, die auch in Aristoteles-Kommentaren der Zeit begegnet (vgl. beispielsweise P. Victorius, *Commentarii in VIII. Libros Aristotelis De optimo Statu civitatis*, Florenz 1576, 670).
Im späten 16. Jh. kommt die bis in gegenwärtige Übers. des Passus nachwirkende Interpretation einer Gegenüberstellung von Vokal- und Instrumentalmusik auf. J. A. Scheibe etwa überträgt die Formulierung mit den Worten „so wohl wenn sie [sc. die Musik] für sich selbst, und ganz nackend ist, als wenn sie mit dem Gesange verbunden ist", und merkt an, „es scheint, Aristoteles habe... die Vocalmusik der Instrumentalmusik entgegen gesetzet" (*Critischer Mus.* IV, Lpz. 1745, 818 mit Anm. 4). Allerdings kann Scheibe nicht umhin, die vorangehende Bestimmung auch im ursprünglichen Verständnis auf „Musik überhaupt" bzw. „*in Contemplatione*" zu beziehen, um damit die Opposition in der originären Bedeutung als „Ausübung der Musik" aufzufassen (ibid.).

In der Musiktheorie seit Aristoxenos – und vereinzelt bis ins lat. Mittelalter reichend – wird die Bezeichnungsfunktion von μελῳδία für das mus. Erklingende vor allem erhellt durch die gegenüber dem Substantiv weitaus häufiger begegnende Verwendung des Verbs μελῳδεῖν und des Adjektivs μελῳδικός zur Abgrenzung der diastematischen und auf diskreten Stufen beruhenden Tonhöhenbewegung der Musik von der kontinuierlichen des Sprechens (λογικός):

Aristoxenos, *Elementa harmonica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) A 3: Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν διοριστέον τῷ μέλλοντι πραγματεύεσθαι περὶ μέλους αυὐτὴν τὴν κατὰ τόπον. οὐ γὰρ εἷς τρόπος αὐτῆς ὢν τυγχάνει· κινεῖται μὲν γὰρ καὶ διαλεγομένων ἡμῶν καὶ μελῳδούντων τὴν εἰρημένην κίνησιν – ὀξὺ γὰρ καὶ βαρὺ δῆλον ὡς ἐν ἀμφοτέροις τούτοις ἔνεστιν, αὕτη δ' ἐστὶν ἡ κατὰ τόπον καθ' ἣν ὀξύ τε καὶ βαρὺ γίγνεται – ἀλλ' οὐ ταὐτὸν εἶδος τῆς κινήσεως ἑκατέρας ἐστίν (ed. da Rios, Rom 1954, 7, 9–16);
A 8 ff.: Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον. πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική. κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς, κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὑτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς – λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον – ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελῳδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν... (13, 7–22);
ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν ἡ δὲ διαστηματικὴ μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων (15, 3–5);
vgl. etwa auch Kleoneides, *Introd. harmonica* II–III (Anfang 2. Jh.; JanS 180, 11–182, 3); Porphyrios, *Commentarius in Ptolemaii harmonica* I (3. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1932, 9, 25–10, 27); Aristeides Quintilianus, *De musica* I, 4 sowie 5 (zw. 1. u. 4. Jh.; ed. Winnington-Ingram, Lpz., 1963, 5, 23–6, 7 sowie 7, 6–7); Anon. Bellermann III, *De musica* XXXIII–XXXV (wohl 4. Jh.; ed. Najock, *Anon. de musica scripta Bellermanniana*, Lpz. 1975, 10, 6–35);
J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) II, 53 *De voce diastematike*: Diastematike autem, id est vox suspensus, que non in multis sillabis sed in modulationibus cantilenarum tarde et suspense protrahitur, vim prosaicorum cantus tenet, et que melodia, id est vox sine verbis dicitur (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 332, 2–4).

Klingt auch in der Gegenüberstellung der Adjektive μελῳδικός und λογικός der Gegensatz von Singen und Sprechen an, so macht ein anderer Passus bei Aristoxenos deutlich, daß es sich bei der als μελῳδική gekennzeichneten stufenweisen oder intervallischen Tonhöhenbewegung um ein Phänomen nicht nur der meist zum Zweck des Vergleichs idealtypisch herangezogenen menschlichen Stimme, sondern auch des instrumentalen Musizierens handelt:

op. cit. A 14: ὅτι μὲν οὖν εἴς γε τὴν φωνὴν τιθεμένη οὐκ ἔστιν ἄπειρος, οὐ χαλεπὸν συνιδεῖν. ἁπάσης γὰρ φωνῆς ὀργανικῆς τε καὶ ἀνθρωπικῆς ὡρισμένος ἐστί τις τόπος ὃν διεξέρχεται μελῳδοῦσα ὅ τε μέγιστος καὶ ὁ ἐλάχιστος (19, 3–6).

Insofern ist mit der Personenbezeichnung ὁ μελῳδῶν, die im Zusammenhang mit der Frage der ‚ursprünglichen' und unteilbaren Zeitdauer oder -einheit begegnet, nicht der Sänger, sondern allgemein der ausübende Musiker gemeint:

ders., *Elementa rhythmica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II, 11: Τὴν δὲ τοῦ πρώτου δύναμιν πειρᾶσθαι δεῖ καταμανθάνειν τόνδε τὸν τρόπον. Τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτῆτας, ἀλλ' ἵστασθαί που συναγομένους τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων· λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων, ὡς ἥ τε φωνὴ κινεῖται λέγουσά τε καὶ μελῳδοῦσα καὶ τὸ σῶμα σημαῖνόν τε καὶ ὀρχούμενον καὶ τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον.
Τούτων δὲ οὕτως ἔχειν φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναί τινας ἐλαχίστους τῶν χρόνων, ἐν οἷς ὁ μελῳδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν δῆλον ὅτι καὶ περὶ τῶν σημείων (ed. Pearson, Oxford 1990, 6, 27–8, 6).

Die elementare Bedeutung des mus. Erklingens geht auch aus einem Zitat der Pseudo-Aristotelischen *Problemata* ΙΘ 18 (Mitte 3. Jh. vor Chr.) in der Kontrastierung mit Singen und dem Spiel des Aulos hervor, denn wenn zwei so im Oktavabstand zusam-

men singen und Aulos spielen, daß beide wie Eines singen, dann würde ein Einziges zum mus. Erklingen gebracht oder musiziert:

Διὰ τί ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ᾄδεται μόνη; μαγαδίζουσι γὰρ ταύτην, ἄλλην δὲ οὐδεμίαν. ἢ ὅτι μόνη ἐξ ἀντιφώνων ἐστὶ χορδῶν, ἐν δὲ τοῖς ἀντιφώνοις καὶ τὴν ἑτέραν ἐὰν ᾄδῃ, τὸ αὐτὸ ποιεῖ; ἡ γὰρ μία τρόπον τινὰ τὰς ἀμφοτέρων ἔχει φωνάς, ὥστε καὶ μιᾶς ᾀδομένης ἐν ταύτῃ τῇ συμφωνίᾳ ᾄδεται ἡ συμφωνία, καὶ ἄμφω ᾄδοντες· ἢ τῆς μὲν ᾀδομένης τῆς δὲ αὐλουμένης ὥσπερ μίαν ἄμφω ᾄδουσιν. διὸ μόνη μελῳδεῖται, ὅτι μιᾶς ἔχει χορδῆς φωνὴν τὰ ἀντίφωνα (ed. Bekker, Aristotelis Opera II, Bln 1831, 918 b f.; vgl. ed. Gevaert/Vollgraff, *Les problèmes mus. d'Aristote*, Gand 1903, 22).

Sextus Empiricus veranschaulicht die Verbindung zwischen Ethos als Wirkung und dem mus. Erklingenden als Ursache. Er beschreibt, welche unterschiedlichen Gefühlsregungen die hörbare Musik, die aus diesem Grund selbst „ethos" genannt und in chromatische, harmonische und diatonische Genera gegliedert werde, auslösen könne:

Adversus mathematicos (zweite Hälfte 2. Jh.) VI *Adversus musicos* XXXV f.: Οὐ μὴν ἀλλ' ὃν τρόπον ἅπαν διάστημα κατὰ μουσικὴν ἐν φθόγγοις ἔχει τὴν ὑπόστασιν, οὕτω καὶ πᾶν ἦθος. τὸ δ' ἔστι τι γένος μελῳδίας. καθὰ γὰρ τῶν ἀνθρωπίνων ἠθῶν τινὰ μέν ἐστι σκυθρωπὰ καὶ στιβαρώτερα, ὁποῖα τὰ τῶν ἀρχαίων ἱστοροῦσι τὰ δὲ εὐένδοτα πρὸς ἔρωτας καὶ οἰνοφλυγίας καὶ ὀδυρμοὺς καὶ οἰμωγάς, οὕτω τὶς μὲν μελῳδία σεμνά τινα καὶ ἀστεῖα ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα, τὶς δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγεννῆ. καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἡ τοιουτότροπος μελῳδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἤθους εἶναι ποιητική, καθάπερ καὶ τὸ χλωρὸν δέος τὸ χλωροποιόν, καὶ τὸ „νότοι βαρυήκοοι ἀχλυώδεις καρηβαρικοὶ νωθροὶ διαλυτικοί" ἀντὶ τοῦ τούτων δραστικοί. τῆς δὲ κοινῆς μελῳδίας ταύτης τὸ μέν τι χρῶμα λέγεται τὸ δὲ ἁρμονία τὸ δὲ διάτονον... (ed. Greaves, Lincoln u. London 1986, 164, 1–166, 5);
vgl. dazu auch die eindeutige Formulierung „Die Harmoniker sagen, es gibt drei Teile des Erklingenden..." bei Alexander, *In Aristotelis topicorum Libros octo Commentaria* (2./3. Jh.): „τρία γὰρ μέρη τῆς μελῳδίας οἱ ἁρμονικοὶ εἶναί φασιν, ἁρμονίαν, χρῶμα, διάτονον..." (ed. Wallies, Bln 1891, 113, 9 f.).

Und Sextus Empiricus betont anschließend, daß ohne mus. Töne (φθόγγοι) die erklingende Musik keine Substanz hätte:

XXXVII: Πλὴν ἐκ τούτων συμφανὲς ὅτι πᾶσα ἡ κατὰ μελῳδίας θεωρία παρὰ τοῖς μουσικοῖς οὐκ ἐν ἄλλῳ τινὶ τὴν ὑπόστασιν εἶχεν εἰ μὴ τοῖς φθόγγοις. καὶ διὰ τοῦτο ἀναιρουμένων αὐτῶν τὸ μηδὲν ἔσται ἡ μουσική. πῶς οὖν καὶ ἐρεῖ τις ὅτι οὐκ εἰσὶ φθόγγοι; ἐκ τοῦ φωνὴν αὐτοὺς κατὰ γένος ὑπάρχειν, φήσομεν, καὶ τὴν φωνὴν ἀνύπαρκτον ἡμῖν ἐν τοῖς σκεπτικοῖς ὑπομνήμασι δεδεῖχθαι ἀπὸ τῆς τῶν δογματικῶν μαρτυρίας (168, 1–7);
XLII: καὶ ἄλλοις δὲ συχνοῖς εἰς τοῦτο ἔνεστι λόγοις χρῆσθαι, περὶ ὧν, ὡς ἔφην, ἐν τοῖς Πυρρωνείοις ὑπομνηματιζόμενοι διεξήειμεν. νυνὶ δὲ φωνῆς μὴ οὔσης οὐδὲ φθόγγος ἔστιν, ὃς ἐλέγετο φωνῆς πτῶσις ὑπὸ μίαν τάσιν· φθόγγου δὲ μὴ ὄντος οὐδὲ διάστημα μουσικὸν καθέστηκεν, οὐ συμφωνία, οὐ μελῳδία, οὐ τὰ ἐκ τούτων γένη. διὰ τοῦτο οὐδὲ μουσική· ἐπιστήμη γὰρ ἐλέγετο ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν (172, 6–12).

Präziser und noch wesentlich eindeutiger hinsichtlich einer Abgrenzung von der neuzeitlichen Melodieauffassung läßt sich das griech. Verständnis von μελῳδία und sein Verhältnis zu den Begriffen μέλος und μουσική aufgrund der Ausführungen des Aristeides Quintilianus bestimmen. Vor dem Hintergrund der These, daß rhythmische Gliederung mit drei Sinnen wahrgenommen werden könne – mit dem Gesichtssinn in bezug auf Tanz, mit dem Gehör in bezug auf μέλος und mit dem Tastsinn in bezug auf den Pulsschlag –, schränkt er die Anzahl der Sinne beim Rhythmus der μουσική auf Sehen und Hören ein; dort seien die Bewegung des Körpers, das mus. Erklingende (μελῳδία) und die Sprache rhythmisch gegliedert:

op. cit. I, 13: Πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται· ὄψει, ὡς ἐν ὀρχήσει· ἀκοῇ, ὡς ἐν μέλει· ἁφῇ, ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί· ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ δυεῖν, ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς. ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις (31, 18–22).

Ähnlich gebraucht der Autor μελῳδία in einem anderen Zusammenhang. Wie könne μουσική – im Unterschied zu anderen Künsten wie Malerei und Plastik – überhaupt darin versagen, die Seele zu fesseln, da doch mehrere Sinne auf sie reagierten. Auch Poesie benötige durch die Sprache als einzigen den Gehörsinn, doch nicht immer wirke sie ethisch ohne konkret erklingende mus. Töne:

II, 4: ...μουσικὴ δὲ πῶς οὐκ ἂν εἷλεν, οὐ διὰ μιᾶς αἰσθήσεως, διὰ πλειόνων δὲ ποιουμένη τὴν μίμησιν; καὶ ποίησις μὲν ἀκοῇ μόνῃ διὰ ψιλῶν χρῆται λέξεων ἀλλ' οὔτε πάθος ἀεὶ κινεῖ δίχα μελῳδίας οὔτε δίχα ῥυθμῶν οἰκειοῖ τοῖς ὑποκειμένοις. σημεῖον δέ· καὶ γὰρ εἴ ποτε δέοι κινεῖν κατὰ τὴν ἑρμηνείαν πάθος, οὐκ ἄνευ τοῦ παρεγκλῖναί πως τὴν φωνὴν ἐπὶ τὴν μελῳδίαν τὸ τοιοῦτο περιγίνεται. μόνη δὲ μουσικὴ καὶ λόγῳ καὶ πράξεων εἰκόσι παιδεύει, οὐ δι' ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ' ἑνὸς σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι' ἐμψύχων, ἃ καθ' ἕκαστον ⟨τῶν⟩ ἀπαγγελλομένων ἐς τὸ οἰκεῖον τήν τε μορφὴν καὶ τὴν κίνησιν μεθίστησιν (56, 10–21).

In einem anderen Kontext ist μελῳδία als Begriff für das mus. Tonmaterial zusammen mit Rhythmus und Rede bzw. metrisch gebundenem Sprechen der Kategorie des „perfekten" oder „vollständigen Melos" untergeordnet, denn erst wenn diese drei Bereiche genaueste Berücksichtigung erführen, könne ein ‚vollwertiges' Stück Musik bzw. ein ‚Gesang' (τὸ τέλειον τῆς ᾠδῆς) entstehen. In Bezug auf μελῳδία bedeute dies, „einfach irgendeinen ‚Ton' [φωνή]" zu studieren, im Fall des Rhythmus dessen Bewegung und hinsichtlich der Rede das Metrum:

I, 4: τελείου δὲ μέλους εἰκότως· χρὴ γὰρ καὶ μελῳδίαν θεωρεῖσθαι καὶ ῥυθμὸν καὶ λέξιν, ὅπως ἂν τὸ τέλειον τῆς ᾠδῆς ἀπεργάζηται· περὶ μὲν γὰρ μελῳδίαν ἁπλῶς ἡ ποιὰ φωνή, περὶ δὲ ῥυθμὸν ἡ ταύτης κίνησις, περὶ δὲ τὴν λέξιν τὸ μέτρον (5, 4–8).

Es ist nicht auszuschließen, daß sich hier mit der Einbeziehung von μελῳδία in die Definition des ‚perfekten Melos' eine fundamentale Differenz verbirgt, denn die auf Platon zurückgehende und auch von Aristeides an anderer Stelle angeführte Aufzählung erwähnt harmonia statt melodia (I, 12: „Μέλος δέ ἐστι τέλειον μὲν τὸ ἔκ τε ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός", 28, 8–9).
Das Verhältnis von μελῳδία zu μέλος ist hingegen bei Aristeides Quintilianus klar bestimmt: μελῳδία ist der Vortrag (bzw. das Hervorbringen) des μέλος, μελοποιία der ‚kreative Zustand' oder die ‚schöpferische Situation':

I, 12: διαφέρει δὲ μελοποιία μελῳδίας· ἡ μὲν γὰρ ἀπαγγελία μέλους ἐστίν, ἡ δὲ ἕξις ποιητική (29, 21–30, 1).

Dieser Feststellung entspricht auch die an das weiter oben angeführte Zitat anschließende und auf die Rückbindung der rhythmisch gegliederten Bestandteile der μουσική an sinnlich wahrnehmbare Erscheinungen gerichtete Aussage, daß das μέλος (als abstrakte, aber auf den Zustand des Hörbaren gerichtete Tonordnung) erkennbar und wahrnehmbar sei sowohl im Notenschriftlichen als auch in dem (noch) rhythmisch ungeordneten Erklingenden bzw. den ‚Tonreihen' – eine der wenigen Stellen, an der Aristeides den Plural μεῳδίαι gebraucht:

I, 13: μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ' αὑτὸ μὲν ⟨ἐν⟩ τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελῳδίαις... (31, 23–32, 3).

Lit.: Th. J. Mathiesen, Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: 'ΑΡΜΟΝÍΑ, in: Fs. P. Alderman, hg. von B. L. Karson, Provo, Utah 1976; A. Riethmüller, Musik zw. Hellenismus u. Spätantike, in: Die Musik d. Altertums, hg. von dems. u. Fr. Zaminer, Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989; Fr. Zaminer, Musik im archaischen u. klassischen Griechenland, ibid.; A. Barker, Plato and Aristoxenos on the Nature of μέλος, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent., hg. von Ch. Burnett, M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts XXII, London 1991.

(2) Das griech. Begriffswort μελῳδία wird als allgemeine Bezeichnung für erklingende Musik wohl hauptsächlich in den Schriften der Patristik in das lat. Mittelalter überliefert und geht vermutlich von dort in das Vokabular des lat. Musikschrifttums über. Denn A. M. T. S. Boethius, einer der wichtigsten Vermittler der griech. Musiktheorie, verzeichnet lat. melodia nicht.
Ebenso wie im Griech. wird im Lat. der Ausdruck fast ausschließlich im Singular verwendet, was auch hier schon bei Berücksichtigung der Kontexte eine Übersetzung durch ‚Melodie' weitgehend ausschließt, und bezeichnet im weitesten Sinne Musik als Klangphänomen bzw. als hörbares Ergebnis des geregelten Zusammenstimmens mehrerer Töne oder Tonhöhen.
Dieses Verständnis präzisiert rückblickend die Bedeutung von griech. μελῳδία mit Blick auf Musik als Ergebnis einer Wahrnehmung von Erklingendem, wie es insbesondere für den unspezifischen Wortgebrauch des mittelalterlichen Fachschrifttums konstitutiv ist (vgl. unten, I. (2)(a)). In den Texten der Patristik des ersten Jahrtausends n. Chr., die solche technischen Sachverhalte naturgemäß nicht thematisieren, ist hingegen die fundamentale Bezeichnungsfunktion des Singulars, die keineswegs nur auf kirchliche Musik bezogen ist, ablesbar sowohl an der Koppelung des Begriffs melodia mit sonus als das „Physikalische des Erklingenden unter Ausscheidung aller dieses selbst nicht beeinflussenden Voraussetzungen und Umstände" (Art. *Sonus*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 886 b), an der häufigen Verbindung von melodia mit (h)armonia und symphonia, concentus und consonus etc. als auch an der Gegenüberstellung von significatio und melodia als der beiden zentralen Bestandteile des hörbar Musikalischen:

Augustinus Hipp., *Enarrationes in Psalmos* (vor 430): Ista enim verba Psalterii, iste dulcis sonus, ista suavis melodia, tam in cantico quam in intellectu, etiam monasteria peperit (MignePL XXXVII, 1729);
Nicetius Trev., *Opuscula* (vor 566): Sonus etiam vel melodia consentiens sanctae religioni psallatur... (MignePL LXVIII, 374);
Aldhelmus Schireburn., *De laudibus virginitatis* (vor 709): ...consona melodia dulciter hymnizantes et psalmorum concentus suaviter concrepantes victoriae exemplis et monitis haerescunt (MignePL LXXXIX, 152);
Anon., *De libro Psalmorum* (8. Jh.): Psalmus proprie est illa consona melodia quae ex chordis musici instrumenti, id est, psalterii, digitis aut plectro citatis redditis (MignePL XCIII, 482);
Psalmus quoque, ut supra dictum est, proprie dicitur illa consona melodia quae in musico instrumento, id est, psalterio, cum chordae pulsantur de superiori parte, redditur. Canticum proprie est, quando aliquis in laudibus Dei cum laetitia utitur libera voce, nullo sono musici instrumenti concinente. Quae vox jucundior sono instrumenti ejus, quia et melodiam illam quam sonus, et praeterea voces expressas habet. Psalmus autem cantici est, quando praecedente sono musici instrumenti libera vox sequitur, atque ei in melodia associatur, sicut e contrario canticum psalmi dicitur, quando praecinente choro organum ad cantus melodiam leniendam subsequitur, quod in quibusdam Ecclesiis solet fieri (501);
Alcuinus, *Epistolae* (vor 804): ...et dulcem versificationis melodiam inter horribiles armorum strepitus, et inter raucos tubarum sonitus admonuit miscere: quatenus truces animorum motus aliqua musicae suavitatis melodia mulcerentur... (MignePL C, 274);
Hrabanus Maurus, *De clericorum inst.* (vor 856): Cujus psalterium idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab Ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur (MignePL CVII, 361);
ders., *Commentaria in Ecclesiasticum* (vor 856): Carbunculum ergo comparat ad splendorem auri, et musicum melos ad

convivium vini, quia sicut gemma pretiosa adjuncta auri metallo duplicat splendoris decorem, ita dulcis melodia ad convivium vini adaucta multiplicat jucunditatem (MignePL CIX, 994);
Haymo Halberstat., *Commentaria in Psalmos* (wohl 9. Jh.): Melodia vero, quae ex illo musico instrumento chordis manu tactis fiebat, psalmus proprie appellatur... Sicut autem illa melodia, ubi solae chordae sine voce sonabant, psalmus vocabatur: sic illa, ubi sola voce sine chordis cantabatur, canticum dicebatur. Ubi vero melodia praecedebat in chordis, et viva vox sequebatur, canticum psalmi vocabatur: ubi autem viva vox praecedebat, et melodia sequebatur, psalmus cantici dicebatur; secundum quas diversitates quidam psalmi intitulati inveniuntur (MignePL CXVI, 196);
Paschasius Radbertus, *Expos. in Matthaeum* (vor 859): Et notandum quod omnia virtutum praedicamenta una harmonia est, et una melodia dulcissimi cantus... (MignePL CXX, 444);
Petrus Damianus, *Inst. monialis* (vor 1072): Illic odoris suavitas cunctorum excedit vires aromatum, omnem superat fragrantiam pigmentorum. Illic beatorum aures harmonicae dulcedinis organa melodia permulcent (MignePL CXLV, 750);
Hugo de S. Victore, *Homiliae in Ecclesiasten* (vor 1141): Ex vocibus per auditum, significatio et melodia. Et idem operatur in animo per visum substantia ex rebus, quod per auditum significatio ex vocibus. Itemque idem facit per visum in animo forma ex rebus, quod per auditum melodia ex vocibus (MignePL CLXXV, 141);
Anon., *De anima* (wohl 12. Jh.): Quae cantica, quae organa, quae cantilenae, quae melodiae ibi sine fine decantantur? Sonant enim semper melliflua hymnorum organa, suavissima angelorum melodia, cantica canticorum mira, quae ad laudem et gloriam tuam a supernis civibus in perpetuum decantantur (MignePL CLXXVII, 174);
Bernardus Claraevall., *Sermones de diversis* (1135–1153): Per psalmodiam accipe quidquid Deo agitur cum mentis melodia, sive sint psalmi, sive hymni, sive etiam quaecunque cantica (MignePL CLXXXIII, 678);
Sugerius S. Dionysii, *De consecratione Ecclesiae* (vor 1151): Qui omnes tam festive, tam solemniter, tam diversi, tam concorditer, tam propinqui, tam hilariter ipsam altarium consecratione missarum solemnem celebrationem superius inferiusque peragebant, ut ex ipsa sui consonantia et cohaerente harmoniae grata melodia potius angelicus quam humanus concentus aestimaretur, et ab omnibus corde et ore acclamaretur... (MignePL CLXXXVI, 1253);
Herbertus de Boseham, *Vita S. Thomae* (12. Jh.): Et vere sic, si quis attendat et inspiciat quam magna convenientia, quam mira consonantia, quam concors, quam dulcis melodia sit poenae Christi ad poenam christi Domini... Concors quidem melodia et ad audiendum dulcis, etsi ad respondendum gravis... Et quidem chori hujus et praecentoris concors quidem melodia et dulce admodum canticum. Cum quadam tamen amaritudine dulce propter compassionem, nisi quia dulcescunt mox omnia propter fructum palmae delectationem obtentam. Verum in libelli hujus historici fine plenius, attentius et commodius audietur concors melodia haec, et tam dulce quam suave canticum hoc (MignePL CXC, 1282);
ders., *Liber melorum* (12. Jh.): Ecce quia praemisso historici cantici verbo, mox sicut promisimus hucusque audivimus in humilis et manu fortis regis cithara pugnae militis ad pugnam Imperatoris, quam sicut concors, quam consona, quam concinens melodia... (MignePL CXC, 1299);
Adamus Scotus, *De triplici genere contemplationis* (vor 1212): Ad extremum vero, ut extra, et intra homo componatur, suavi vocis melodia verbum hoc in aure cordis diapason decantat: praedictas quatuor principales virtutes in his, de quibus modo diximus, quinque sensibus per effectum operis apparere faciens, quasi diatessaron diapente conjungens, et ex eis diapason componens. Suavis itaque est melodia nostra, et admodum suavis; sed longe suavior est hujus verbi euphonia, per quod sumus nos, et ipsum est Deus tuus (MignePL CXCVIII, 802);
Philippus de Harveng, *Epistolae* (vor 1183): Hic enim David decachordum psalterium manu tangit, hic tactu mystico psalmos pangit; hic Isaiae legitur, legendo detegitur prophetia; hic prophetae caeteri diversos modulos concordi proferunt melodia (MignePL CCIII, 31);
Quibus convenientibus cum solemnis canitur psalmodia, cum hymnis et canticis et suavibus organis concors personat melodia: delectaris, ut aiunt, velut quadam firmamenti et siderum harmonia, imo, ut dicam rectius, angelicae symphoniae, et cantuum supercoelestium prophetia... (155 f.).

Ist melodia als zentrales Begriffswort für Musik somit verankert im Kontext von Schall oder Erklingendem (sonus), vom Gehör als Sinnesorgan (auris, audire) und von Phänomenen des Zusammenklangs, so tritt als wesentliches Merkmal die Qualität der Wahrnehmung hinzu, die in den stereotypen Verbindungen von melodia mit den Adjektiven suavis und dulcis aufscheint, welche den Melodiebegriff über das Mittelalter hinaus begleiten. Denn für die Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Ausdrükken für ‚Konsonanz', die über das konkrete Zusammenstimmen mehrerer gleichzeitig erklingender Tonhöhen hinaus das Phänomen des Musikalischen grundsätzlich „als äußere Wohlabgestuftheit, als quantitatives Aufeinander-Abgestimmtsein der... Tonabstände, ...als ein inneres Zusammenpassen" (J. Handschin, *Musikgesch. im Überblick*, Wilhelmshaven [3]1981, 51) bezeichnen, ist die enge Bindung von melodia an suavitas und dulcitudo zentral, benennt doch melodia (wie auch euphonia bzw. eufonia) den betreffenden musikalischen Sachverhalt aus der Perspektive der sinnlichen Wahrnehmung, während harmonia diesen überwiegend im allgemein-philosophischen und consonantia im zahlhaft-technischen Sinne ansprechen, ohne daß diese begriffliche Abgrenzung im Fachschrifttum allerdings reflektiert werden würde. Auswirkungen hat die begriffliche Erfassung von Musik von seiten der sinnesphysiologischen Qualität auf die Etymologie und – damit zusammenhängend – auf das Verständnis von melos. Isidorus definiert den Ausdruck euphonia als „Süße der Stimme" bzw. „des Klangs". Das lat. Wort suavitas verbindet er mit Honig (lat. mel) und dessen geschmacklicher Eigenart und schließt daraus, daß der Begriff euphonia mit melos gleichbedeutend sei. Dort knüpft Aurelianus an, der Isidorus' Bestimmung durch den Nachsatz ergänzt, daß „Eufonia von daher auch melodia genannt werde", eine Formulierung, die im Anschluß häufig den Ausdruck melos aus der tradierten Wendung verdrängt:

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 20, 4: Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et melle dicta (ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.);
Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Eufonia est suavitas vocis, haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodia (CSM 21, 69: V,6);
Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (erste Hälfte 13. Jh.): Unde Isidorus: Symphonia, inquit, est dulcis modulationibus temperamentum concordans sonis in gravibus et acutis. Et per hanc harmoniam voces acutiores et graviores conveniunt et concordant, ita ut si quis ab eo dissonuerit, sensum auditus offendat. Et talis concordia vocum dicitur euphonia, quae est vocis suavitas. Quae a suavitate et melle dicitur melodia. Cui contraria est diaphonia, id est vox dissonans sive discrepans et deformis ad melodiam (ed. Müller, in: Fs. Riemann, Lpz. 1909, 246);
Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492) V, 2: Melus enim a mellis suauitate dictus est: Inde Melodia quasi dulcis cantus (f. h iii).

Von dem lat. Lehnwort euphonia (→ *Diaphonia* II. (1)), das als „bona sonoritas" im Sinne des mus. Erklingenden erklärt wird und – wie das folgende Zitat von Ciconia veranschaulicht – schlechthin alle und nicht nur die explizit consonantia genannten Zusammenklangsbildungen oder Intervalle als harmonische Relationen und damit das Spezifische des Musikalischen umfaßt, geht ein Prozeß aus, der zunehmend alle Konsonanzbegriffe aufeinander bezieht und das Verständnis von melodia sowie den nationalsprachlichen Äquivalenten bis ins 18. Jh. beeinflußt (vgl. dazu auch insbesondere die Belege unten, I. (2)(a) u. (b)):

Anon. [Pseudo-Odo], *De musica* (um 1000): Euphonia enim græce, latine bona sonoritas interpretatur, id est, consonantia, & omnis musica de consonantia tractat (GS I, 278 a);
Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quid est cantus?" (10./11. Jh.): Cum enim plures antiphonae alium tonum habeant in initio, et alium in fine, quaedam etiam in se teneant tonos quaedam vero autenticus et plagio, in hoc euphoniam, id est bonum sonoritatem conspiece et discerne, ut non sonum, sed consonum cantum reddat. Et sicut enim concordantia sunt in canone evangelia aliquando quatuor, aliquando tria, aliquando duo, similiter in cantilena concordantes invenies tonos (ed. Wagner, *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico...*, Rassegna Gregoriana III, 1904, 284);
Johannes Boen, *Ars (musicae)* (vor 1367) Appendix 4 bis: ...sex sunt simphonie vel euphonie soni principales... (CSM 19, 42, 3);
Marchettus de Padua, *Lucidarium* (zw. 1309 u. 1318) V, 5: Ex diffinitionibus supradictis colligere possumus quod euphonia, armonia, simphonia, et consonantia unum quodammodo sint (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 206);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* I (zw. 1321 u. 1324/25): ...omnis proportio, omnis concordia, omnis consonantia, omnis melodia... (CSM 3, I, 43: XII,12);
J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) I, 67: Item: Symphonia et diaphonia et armonia et euphonia et consonantia una et eadem est. Nam symphonia est cum coniungitur, diaphonia cum disiungitur, armonia cum adunatur, euphonia cum dulce canitur, consonantia cum organizatur. Omnis vero consonantia euphonia est, non omnis euphonia consonantia. Consonantia autem minus quatuor cordarum non est. Euphonia vero tum ex duabus, tum ex tribus fit aliquando, ut [folgt einstimmiges Notenbeispiel] (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220, 9–14);
J. Tinctoris, *Terminorum musicæ diffinitorium* (entstanden 1472, Treviso 1495): Eufonia idem est quod armonia (f. a vii');
ders., *Liber de arte contrapuncti* (1477): Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens dictamque concordantiam arbitror metaphorice a con et corde, sicut enim ex coniunctione duorum cordium sibi mutuo consentientium amicitia dulcis efficitur, ita ex mixtura duarum vocum inter se convenientium concordantia suavis constituitur.
Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc symphonia, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo praeuti omnino decrevi (CSM 22, II, 14: I,2,2–3);
N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487) IX: Euphonia etiam idem est quod consonantia: et dicitur ab .eu. quod est bonus et phonia sonoritas: quasi bona sonoritas:. Idemque esse simphonia perpendimus (f. b iiij');
Gafori, *op. cit.* II, 3: Hinc euenit interuallum esse acuti soni grauisque distantiam: atque consonantiam acutorum grauiumque sonorum commistionem. diuidentium propterea in graue acutum & superacutum introductorii dispositionem erroneam facile concludemus: cum his quas soli grauitati deputant consonantia insistat: quæ ex grauibus & acutis necessum est copuletur: ut consonantia sit: hanc licet aurium sensus quoque diiudicet tamen ratio perpendit. fit enim ea hoc modo. Quotiens duæ cordæ una grauiore intenduntur simulque pulsæ reddunt permistum quodammodo & suauem sonum. duæque uoces in unum quasi coniunctæ concurrunt: tunc ipsa fit consonantia(.) Euphonia item idem est quod consonantia: nam dicitur ab eu quod est bonum & phonia sonoritas quasi bona sonoritas: Fabius autem euphoniam latine interpretatur uocalitatem Sinphoniam uero concordiam uocum interpretatur Augustinus. Sed Harmonia apud Vbaldum est diuersarum apta coadunatio uocum(.) Plato autem in secundo de legibus ut Marsilius ficinus interpretatus est: Harmoniam esse ordinem in ipsa uocum per acutum & graue contemperantia ponit: quam nos concentum dicere solemus. Philosophus uero hanc esse sonorum rationum in acuto & graui monstrauit. Melodiam autem Baccheus remissionem & intentionem esse per sonos concinnos factam indicat: Verum quom duæ cordæ simul pulsæ non permiscent ad aures suauem atque unum quodammodo ex duobus compositum sonum: tunc ea fit que dicitur dissonantia (f. c iv');
ders., *De Harmonia mus. instr. Opus* (beendet 1500, veröff. Mailand 1518) III, 11 *Tres soni Harmonica dispositi & simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt*: Dispositis uero tribus chordis secundum harmonicam medietatem: ut scilicet qua proportione grauissima chorda acutissimam: siue maior numerus paruissimum custodierit: ea ipsa differentia maximi ad medium: medii & paruissimi differentiam: seu interuallum grauissimæ & mediæ chordæ interuallum mediæ & acutissimæ seruet: ea tunc producetur melodia: quam proprie harmoniam uocamus (f. LXXX' f.);
B. Rossetti, *Libellus de rudimentis mus.* (Verona 1529) [I:] *Compendium musicae* [Cap. III]: Consonantia uero dicitur a consonando, quia consonando organizat voces suas, & sic

est euphonia et simphonia (f. b i'; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 9: [I],3,5).

Wenn nun einerseits melodia diesem Wortfeld eingeordnet und – wie unten, I. (2)(b), ausgeführt – weitgehend synonym mit consonantia verwendet wird, versuchen andererseits einzelne Theoretiker, den Ausdruck neben harmonia und cantus für Musik allgemein von den technischen Bezeichnungen für den einzelnen Zusammenklang abzugrenzen (zu einer erweiterten Interpretation von melodia in diesen Belegen im Sinne einer Klangbewegung vgl. unten, II. (1)(a)):

Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): Musica difinitur esse motus vocum, id est voces motae per intensionem vel depositionem. Huic sunt duae species, melodia scilicet quae modulatio vel harmonia vel cantus dicitur, et consonantia quae symphonia dicitur. Syn enim graece con latine, phonos id est sonans, melodia alia protus, alia deuterus, alia tritus, alia tetrardus, quorum singuli per authentum et plagalem subdividuntur. Symphonia alia tonus, alia semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 107 f.: 89–92);

vgl. auch Jacobus Leod., *op. cit.* VI (CSM 3, VI, 160: LX, 1–2), u. Ciconia, *op. cit.* I, 66: „Armonia est dulcis melodia vel dulcis cantilena" (220, 1).

So ist wohl davon auszugehen, daß melodia gerade in der Gleichsetzung mit harmonia und cantus nicht nur auf die hörbare Musik im Allgemeinen zielt (vgl. Fr. Reckow, Art. *Musica*, RiemannL, loc. cit., 595 a), sondern diese eben auch als Resultat eines Zusammenklingens auffaßt und somit nicht notwendigerweise einstimmige oder vokale Sachverhalte impliziert.

Tinctoris' Bestimmungen von Melodie, Melos und Melum als „armonia" und „cantus" sind beispielsweise auf einen weiten Musikbegriff zugeschnitten und erlauben keinerlei Rückschlüsse auf Ein- oder Mehrstimmigkeit:

Terminorum musicæ diffinitorium, loc. cit.: Armonia est amenitas quedam ex convenienti sono causata (f. a iii);
Melodia idem est quod armonia.
Melos idem est quod cantus.
Melum idem est quod cantus (f. b i).

Doch veranschaulicht beispielsweise P. de Canuntius in der Einbindung von Tinctoris' Definitionen den Stellenwert solcher Ausführungen, da er bezeichnenderweise die Erklärung von melodia als „armonia" und als „dulcis cantus" bruchlos in das Cap. XXXX *De consonantiis in cantu plano* seines *Incipiunt Regule florum musices* (Florenz 1510) und damit in Ausführungen über „zwei gleichzeitig erklingende Töne" einfügt:

Di[scipulus]. Qvid est consonantia in cantu? Ma[gister]. est duarum uocum simul sonantium probatio. Et secundum magistrum Guidonem in arte musica: nos inuenimus quod nisi due uoces simul sonuerint: ibi consonantia esse non poterit. Dico etiam quod consonantia siue concordantia est unus cantus diuersarum uocum siue diuersorum sonorum mixtura dulciter auribus conueniens. s[cilicet]. cum melodia. Et nota quod hec consonantia aut perfecta: aut inperfecta est... Di. Quare dicitur consonantia siue concordantia? Ma. dicitur a consonando: quia uoces simul sonant. Di. Quid est melodia? Ma. idem est quod armonia. Di. Vnde dicitur melodia? Ma. dicitur a melos quod est dulce: & dios quod est cantus: quasi dulcis cantus. Di. Quid est melos? Ma. idem est quod melodia (f. d).

Gleichermaßen aufschlußreich ist St. Vanneos Begriffsverständnis sowie der Ort seiner Erläuterung von melodia. Einerseits werden die Ausdrücke „Consonantia, Euphonia, Symphonia, Harmonia, Melodia, & Concentus" im Kap. *De Cantu* erörtert, die damit dem Verständnis der Zeit entsprechend gerade im Blick auf die ‚süße' Qualität von Musik bzw. cantus als zusammengehörig vorgestellt werden; andererseits scheint in Vanneos Erklärung von melodia als einem „zusammentönenden Auf- und Abstieg der Stimmen" bzw. als einer „aus unterschiedlichen ‚Konsonanzen' [consonantiae] zusammengesetzten cantilena" deutlich der weite und hinsichtlich Ein- und Mehrstimmigkeit unspezifische Bedeutungshorizont auf:

Recanetum de musica aurea (Rom 1533) I, 6: Est enim Cantus quædam uocum modulatio, qui non solum humana uoce, harmonia mediante, constat, sed etiam ponitur pro cantatione cuiusque rei... Alii dicunt, cantum esse dulcem ac suauem quandam uocum consonantiam per uocis inflexionem, accipe utramlibet, per diuersa enim ad unam tendunt metam... Et quoniam cantus habet cum consonantia affinitatem quandam, nonnulla de consonantia dicam. Quæ quidem est acuti grauisque soni mixtura, suauiter, uniformiterque, auribus accidens. Vel Consonantia... est concinnitas quaedam, atque concordia, dissimilium inter se uocum redacta. Vel sic. Consonantia... est grauis soni acutique commixtio uaria, concors tamen & amica... Consonantia est uocum concordantia. Dicitur autem a con i[d est]. simul, & sono, as, quæ est simul concordare, quod fit diuersis subiectis concordanti uoce, uel sono, in unum obiectum concurrentibus... Consonantiam igitur, quæ græce Euphonia dicitur, eam asserimus esse, quum duæ, vel plures uoces, uarii accentus, dulcem suavemque auribus nostris, afferunt sonum... Videlicet Consonantia, Euphonia, Symphonia, Harmonia, Melodia, & Concentus, quod patet ex eorum ethymologia. Nam Euphonia, bona sonoritas, uel uocis suauitas..., uel bona uox interpretatur. Euphonus concinnus dicitur... Symphonia uero... est uocum concordia... Vel ut alii dicunt, est modulationis temperamentum, ex graui & acuto concordantibus sonis siue in uoce siue in flatu, uel in pulsu... Harmonia autem, est numerorum ratio, ex graui & acuto. Vel etiam... Harmonia est concinnitas quædam uocum non similium. Vel ut alii, est uocis modulatio, uel diuersorum uocum apta comprehensio, uel coadunatio... Quid est aliud Melodia, quam consona uocum ascensio, atque descensio, ac si cantilena variis compacta consonantiis, Dicta autem Melodia, a melos græce, quid est dulce, & odon cantus, quasi dulcis, siue melleus cantus. Omnis igitur consonantia, ex graui acutoque sono, constat, ex quibus uocibus, uel Vnisonis uel plurisonis, concinne tamen, seu concorditer positis, concentus generatur. Qui nempe est, diuersarum modulatio uocum... Duæ insuper uel plures consonantiæ, pariter prolatæ, Consonantiam, Harmoniam

semper, uel Symphoniam, Euphoniam, Melodiam, Concentumve harmonicum, utique producunt (f. 7 f.).

Spuren dieses mittelalterlichen Verständnisses reichen in der fachsprachlichen Literatur bis in das späte 18. Jh., sei es, daß es neben der neuzeitlichen Auffassung als Tonfolge erwähnt wird, sei es in bezug auf die Definition von Musik allgemein oder sei es mit Blick auf die weiterhin im Sinne der ‚suavitas' hervorgehobene sensuelle Qualität:

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2 *Of Melodi*: *Melodi*... dhowgh [sc. though] soometime it bee used for Harmoni, or Concent of many Partes (44, Marginalie);
La Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris 1666) I: Toute musique se peut appeller Symphonie, Harmonie, Melodie, ou Concert (2);
A. Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687) III: ...i Demonij abboriscono l'armonia, & il concento, mentre, ostinati nel male odiano la concordia, e la melodia (134);
Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706) III, 1: Fù chiamata da Greci la Consonanza Eufonia... Si chiama pur anche tal volta la Consonanza con li nomi di Sinfonia, Armonia, Melodia, e Concento, poiche tutte queste cose... ritornano in uno... (108);
Kurzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz 1749): Melodie, eine liebliche Zusammenstimmung... (222);
A. Eximeno, *Dell' Origine e delle Regole della Musica* (Rom 1774), *Introd.*: La soavità che produce nell'animo la Musica si chiama *melodia*, e particolarmente si chiama così la grata sensazione che ne divien dalla modulazione d'una sola voce. La melodìa altra è *naturale*, altra *espressiva*. La melodìa naturale è il piacere inseparabile dalle corde musicali, qualor si adoprano secondo le regole fondamentali della Musica (58).

(a) Vor dem Hintergrund der im vorangegangenen Abschn. skizzierten Verflechtung von melodia mit anderen Begriffen der abstrakten oder konkreten Stimmigkeit im sinnlich wahrnehmbaren Zusammenklingen von Tönen sowie dem Nachwirken der sensuellen Dimension von griech. μελῳδία als mus. Schall, Klang, Erklingendem oder Hörbarem wird offenkundig, daß der in Rede stehende lat. Ausdruck im Singular eine der zentralen Bezeichnungen für Musik allgemein als GESAMTHEIT DES MUSIKALISCH ERTÖNENDEN darstellt. Er ist somit vergleichbar mit Prägungen wie „musica instrumentalis vel sonora" (Jacobus Leod., *Speculum mus.* I [zw. 1321 u. 1324/25]; CSM 3, I, 36; vgl. auch Burnett 1991, 49). Schon früh im ersten Jahrtausend n. Chr. begegnet melodia in dieser Bedeutung und wird von daher im Kontext verknüpft mit Kennzeichnungen der auditiven Wirkung oder mit anderen unspezifischeren Ausdrücken für Musik als Klangphänomen wie tinnitus oder sonus:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (um 430) IX, 905: nec mora et ecce quaedam suauitas intemptata aulicaeque dulcedinis cantus insonuit, ac melodiae ultra cuncta rerum oblectamina recinentes auditum mirantium compleuere diuum. non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum uocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae uoluptatis admisit (ed. Dick, Lpz. 1978, 479);
Cassiodorus, *Inst.* (um 550–560) II, 5, 3: In ipsa quoque religione valde permixta est, ut sunt Decalogi decacordus, tinnitus cytharae, tympana, organi melodia, cymbalorum sonus. ipsum quoque Psalterium ad instar instrumenti musici nominatum esse non dubium est, eo quod in ipso contineatur caelestium virtutum suavis nimis et grata modulatio (ed. Mynors, Oxford 1937, 143, 19–24);
vgl. dazu auch Formulierungen wie „et audita melodia audientis animum ad assueta gaudia revocavit" (Anon., *Regulae de musica* [1295], ed. Mettenleiter, *Musikgesch. d. Stadt Regensburg*, Regensburg 1865, 66), „Ars enim naturam imitatur; non modica melodia continetur in vocibus naturalibus formatis instrumentis, quibus nulla attingunt instrumenta artificialia. Nec dicitur haec musica instrumentalis vel sonora, quia tantum vacet consonantiis ut applicantur instrumentis quae illas resonant, sed amplius, quia vacat speculationi circa consonantias, inspiciendo naturas earum communes et proprias, non iam per sensum tantum hoc discernens, sed per rationem" (Jacobus Leod., *Speculum mus.* I, loc. cit., 54: XV,3–4), „Subiectum [sc. der ars musica] est quod agitur per totam scientiam, videlicet sonoritas vocum et ipsarum melodia" (Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* [um 1325], CSM 27, 26: I,4), und „Audiens enim sonorum disparitatem et melodiam in sonis malleorum" (Anon., *Tract. cantus figurati* [zweite Hälfte 14. Jh. oder 15. Jh.], CSM 35, 44: II,18).

Zwar wird im frühen Mittelalter melodia vereinzelt und irrtümlich in andere Zusammenhänge eingeordnet wie etwa von Beda, der in seiner *Musica theorica* (frühes 8. Jh.) das Wort anstelle des Adjektivs diatonica in seine Darstellung der drei griech. Genera einbezieht:

Melodia dicitur, quae et antiquior, quamvis subasperior, quando consonantia ex duobus tonis et semitonio, vel semitonio et duobus tonis completur. Chromatica est quae et posterior et ad delectationem aurium sua varietate permulcet animos et nimiis minutiis tinnule fertur constatque ex tono et tribus semitoniis vel tribus semitoniis et tono. Enarmonium totam possidet armoniam... (ed. Pizzani, in: Romanobarbarica V, 1980, 341).

Doch kann gerade aufgrund der lat. Rezeption von griech. Formulierungen wie „τρία γένερα τῆς μελῳδίας" als „tria sunt musicae melodiae genera" (etwa bei Johannes Affl./Cotto, *De musica* [um 1100], CSM 1, 58: IV,10) oder in dem häufig zu findenden „musica melodia" (beispielsweise Anon., *De musica plana breve compendium* [13. Jh.], ed. Gilles, MD XLIII, 1989, 42), mit dem die hörbare Musik in Abgrenzung zu der theor. Disziplin der musica benannt wird, von einer bruchlosen Übernahme der griech. Bedeutung gesprochen werden, auch wenn im gleichen Kontext – aufgrund der Preisgabe einer Differenz zwischen melos und melodia im Lat. – häufig melos in Formulierungen wie „melorum genera tria" an Stelle von melodia treten kann. Doch ebenfalls in genuin mittelalterlichen Formulierungen zur Tonordnung ist der Singular melodia präsent zur Erfassung dieses speziellen Status der erklingenden Musik:

Anon., *Commemoratio brevis* (um 900): Itaque in octo tonos, quos ita nominamus, melodiam dividimus, quorum differentias et proprietates ecclesiasticum cantorem nisi ingenii tarditate obstante culpabile est ignorare (ed. Schmid, *Musica et Scolica Enchiriadis*, München 1981, 157, 22–158, 1);
Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900) XIV: Proslambanomenos igitur interpretatur adquisitus vel adauctus: siquidem quia mese non erat loco media, ut utrumque diapason coniungere posset, sed magis hypatis accidebat; idcirco super hypatas hypaton addita est hec una corda. Unde et ab aliquibus prosmelodos dicitur, id est ad melodiam adiuncta vel addita (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 60: XIV,6–7).

Auch in anderen Zusammenhängen, die auf Musik als sensuelle Wahrnehmung abheben, wie etwa in der Behandlung und Klassifikation der Intervalle (→ *Modus* II. (2)) – sei es in sukzessiver oder simultaner Anordnung – oder in Relation zu einem Wissenschaftsbegriff, der zunehmend auch mit Bezug auf das Erklingende des Musikalischen definiert wird, rekurrieren Theoretiker auf diesen spezifischen Ausdruck im Singular:

Johannes Affl./Cotto, *op. cit.*, Cap. VIII *Quot modi sint, quibus melodia contexitur*: Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus melodia contexitur: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ex his sex consonantiae dicuntur, vel quia in cantu saepius consonant id est simul sonant... (CSM 1, 67: VIII,1–2);
Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica* (um oder vor 1300), *Prologus*: Quia secundum ipsum absque arte melodica nulla perfecta scientia reperitur, etiamsi eximia comprobetur. In grammaticalibus patet ex consonantia et dissonantia litterarum in orthographia, et ex consonantia pedum in arte metrica. In logicis ex consonantia et dissonantia propositionum in arte syllogismorum. In rhetoricis ex consonantia et dissonantia rhythmorum et huiusmodi. Sic enim non solum in istis, sed etiam in omnibus quae sunt, coelestibus uidelicet elementalibus et mixtis, relucet pulcherrima melodia, secundum consonantias et dissonantias musicales diuinitus ordinatas (CSM 20, 32)
Engelbertus Admont., *De musica* (vor 1320) IV, Cap. V *Ex quibus partibus melodicis consistat cantus naturalis*: Omnis igitur cantus naturalis conponitur ex partibus suis primis i[d]. e[st]. remotis que sunt simplices voces sive soni et ex mediis que sunt VI musice consonancie... (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 292: IV,V,2–3);
Anon., *Tract. de contrapuncto* (14. Jh.): Ad sciendum artem discantus, primo est sciendum quod sunt septem consonantie, per quas omnis melodia componitur... (CS III, 68 a);
Johannes Galliculus, *Ritus canendi* (um 1460) II, 3, 3: Diapente et diapason simplices ac perfectae consonantiae: Ex quibus omnibus utique non tam homo quam ipsa natura duas tantummodo perfectas ad inchoandum omnem melodiam atque finiendum discrevit, primas ac simplices diapente et diapason consonantias, quarum prima quinque voces habere debet, tres tonos integros ac unum minus semitonium, secunda vero voces octo, quinque tonos et duo minora semitonia (ed. Seay, Colorado Springs 1981, 67: III,3,5–6).

Seit dem 13. Jh. sprechen dann Autoren auch das Resultat des mehrstimmig Erklingenden explizit mit dem Singular melodia an:

Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (erste Hälfte 13. Jh.): Et dicitur harmonia ab ‚ad' et ‚monos' id est ‚unum', quia ad unam concordiam tendunt in cantibus omnes voces, ut dicit Hugo. Nam in omni melodia exiguntur plures voces sive soni et hi concordes. Quia ubi est vox una tantum, aures non placat, sicut est vox cuculis sive cantus. Ubi autem plurium est dissona diversitas, non delectat, quia talis diversitas per discordiam non cantum, sed ululatum procreat. Sed ubi est vocum plurimarum et diversarum concors unio, ibi harmoniaca proportio est et modulatio sive dulcis symphonia (ed. Müller, in: Fs. Riemann, Lpz. 1909, 246);
Johannes, *Summa musice* (zw. 1274 u. 1312): Poliphonia dicitur a polis quod est ‚pluralitas', et phonos, quod est ‚sonus', que nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam. Dividitur autem in tres species, scilicet diaphoniam, triphoniam et tetraphoniam, id est in cantum duplicem, triplicem et quadruplicem.
Diaphonia est modus canendi duobus modis, et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est canendi duobus modis melodia ita quod unus teneat continue notam unam que est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo qui basim observat.
Organica diaphonia est melodia duorum vel plurium canentium duobus modis ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat et e contrario; pausando tamen conveniunt maxime vel in eodem vel in diapente vel in diapason. Dicitur autem organica ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat.
Triphonia est melodia sive modus canendi a tribus vel a pluribus...
Organica triphonia est melodia vel modus canendi a tribus vel pluribus... (ed. Page, Cambridge 1991, 200 f.; vgl. GS III, 239 a f.);
Jacobus Leod., *op. cit.* VII (zw. 1323 u. 1324/25): ...ut est ex discantu proveniens et consurgens melodia auriumque recreatio (CSM 3, VII, 13: V,19);
Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): Cantus est inflexio vocis ad vocem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 507);
Anon., *Quartum principale* (erhaltene Fassung wohl 1370er Jahre) II, 41: Sicque unus in discantu expertus habens vocis habilitatem, potest cum aliis habentibus habilitatem canendi, magnam facere melodiam (CS IV, 294 b);
Gafori, *Pract. mus.* (Mailand 1496) III, 1: Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura: Namque Melodia ex vocibus constat et interuallis atque temporibus (f. cc vi).

So ist es nicht verwunderlich, daß im Kontext der Komposition von Musik melodia – und hier auch im Plural – als Ausdruck des kunstvoll gefügten und wohlklingenden Gebildes aus Tönen gebräuchlich ist:

J. Cochlaeus, *Tetrachordum mus.* (Nürnberg 1512) I, 5: Quid est Musicus? Est eorum peritus quae melodie accidunt... Quartum est eorum, qui alterutra inuicem sonoritate, certis

interuallorum dimensionibus dulcem conficiunt melodiam. Hos proprie Musicos vocant atque cantores (f. A iii');
H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556), Vorrede: Extant melodiæ, in quibus magna artis perfectio est, compositæ ab Henrico Finckio... (f. iij');
C. Dasypodius, *ΛΕΞΙΚΟΝ seu Dictionarium Mathematicum* (Straßburg 1573): Musicus uero nominatur is qui percepit accidentia omnia melodiæ, quomodo illa cantui insint (f. 39').

Dieses spezifisch auf Musik als angenehmes klangsinnliches Ereignis gerichtete und von dem Begriff musica offenkundig nicht in ausreichendem Maße erfaßte Verständnis von melodia geht nicht nur, wie unten, I. (3), dargestellt, in den allgemeinen Wortgebrauch als Synonym für das Schöne der Musik schlechthin über, sondern wird im mus. Schrifttum – und im Dtsch. auch als „süsses gdön" (M. Agricola, *Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg 1532, f. A vii') sowie als „wollautender hall vnd schall des gsangs" (S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius*, Augsburg 1571, Art. *Melodei*; ed. Öhmann, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, Helsinki 1936, 328 b) – vereinzelt bis noch in das 19. Jh. tradiert:

P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588) I: Est igitur Musica actio motus sonorum consonantias, ac melodiam efficiens (2);
L. Zacconi, *Prattica di musica* II (Venedig 1622) Cap. II: In tutti questi modi si può dir Musica, poiche per eßa si comprende sempre vna sonora melodia, & vna soaue harmonia (f. 2'); vgl. auch J. Mattheson, *Critica Musica*, Hbg 1722–25, VI, 91;
Cap. III: Però se bene sotto questo nome di Musica, non si doueria intendere nissuna altra cosa che quella dolcezza & melodia che fanno le voci quando nel cantar insieme producano effetto di harmonia (f. 3);
Cap. XV: Giache per formar la Musica, & produrre a gli orecchi nostre l'harmoniche melodie sono necessarij con i numeri ben disposti alcuni caratteri... (f. 9);
J. Thuringius, *Opusculum bipartitum...* (Bln 1624) II, 4: *Cur dicitur Compositio?*
Quia in ordinem componit et ordinat consonantias, ut inde grata melodia oriatur (20);
J. Alsted, *Encyclopaediae liber vigesimus* (Herborn 1630), Abschn. *Musica*, Cap. VIII: Hæc de materiâ cantilenæ harmonicæ: jam de formâ ipsius, quæ est monadum, dyadum, & triadum musicarum juxta textum artificiosa dispositio, quæ dicitur melodia (1203 a);
La Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris 1666): La douceur des accords est vne harmonie affectée qui se peut appeller melodie comme sont les beaux faux-bourdons (20);
J. G. Ahle, *Mus. Frühlings-Gespräche* (Mühlhausen 1695): Nach durchsehung dieser vierstimmigen Melodei... (16);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): Contrapunctus à Contraponendo dictus, quod secundum artem & regulas, consonantijs aliæ contraponantur, & svavem, auribúsque jucundam melodiam producant... (28);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) I, 8: *Bicinium*, eine Melodey mit 2 Stimmen (ed. Benary, Lpz. 1955, 42);
P. Nassare, *Escuela Musica* I (Zaragoza 1724) Cap. XV: *...melodia es un deleyte, ò dulzura, que resulta de la armonia.* Dixe, que eran compañeras inseparables; porque donde ay armonia perfecta, no puede dexar de deleytar, que es el efecto que produce, al qual llamamos melodia... (58);
P. Singer, *Metaphysische Blicke in d. Tonwelt* (München 1847): Die Fuge. Sie ist eine mehrstimmige... Melodie (192).

(b) Neben die allgemeine Bedeutung von melodia tritt ein spezieller und wohl davon abgeleiteter Wortgebrauch, der auf den WOHLLAUTENDEN (ZUSAMMEN-)KLANG mehrerer gleichzeitig erklingender Töne bzw. Tonhöhen gerichtet ist.
Diesen Sachverhalt der Klangbildung aus mindestens zwei Tönen – und damit den Bezug von melodia auf das klangliche Ergebnis als eine einzelne oder ‚einförmige' Wahrnehmung im Sinne einer Synthese – belegen vereinzelte theor. Ausführungen. Zugleich veranschaulichen sie, daß die geläufige Paarbildung von sonus und melodia nicht mehr wie im ersten Jahrtausend n. Chr. von der parallelen Beziehung beider Ausdrücke zum mus. Erklingenden herrührt (vgl. oben, I. (2)), sondern der Bedeutungsveränderung von sonus als mus. Ton Rechnung trägt und diesen als ‚einwertiges' Phänomen dem mindestens ‚zweiwertigen' Klanggebilde oder Intervallschritt entgegensetzt:

Anon., *De musica* (13. Jh.): Vel aliter dicendum, quod hic determinatur de musica instrumentali principaliter, quia soni et melodie principaliter diversificantur, penes ipsam et propter hoc principaliter hic de ea determinantur (ed. Haas, *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I*, in: *Aktuelle Fragen d. musikbezogenen Mittelalterforschung*, Forum Musicologicum III, Winterthur 1982, 358);
Johannes, *Summa musice* (zw. 1274 u. 1312) X *De speciebus intervallorum*: ...quod si melodia fiat composita ex duabus notulis... (ed. Page, Cambridge 1991, 163; vgl. GS III, 210 a);
Marchettus de Padua, *Lucidarium* (zw. 1309 u. 1318) IX, 1, 58: Sic similiter est de notis, quia ut est vox sive nota prima que occurrit in cantu, et sonus est, et tamen nullam melodiam facit... (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 338);
Engelbertus Admont., *De musica* (vor 1320): Et hoc est quod dicit Aristoteles in libro problematum parte, XVIII.ª, quod melodia in tono est in ambabus vocibus eius non in una, et in cantu non in principio sed in fine: quia melodia consistit in proporcione, proporcio vero est inter duo (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 321 f.: IV,XXIIII,9);
Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (1489) III: Dicitur musica apud graecos archithesis; thesis apud latinos est musica, quia non solum in uno tono nec in una melodia sed in pluribus, quia non est melodia in paribus sed in diversitatibus tonorum vel sonorum, et in diversitate eorundem fit dulcedo cantuum (ed. Seay, Colorado Springs 1980, 3).

Das offenkundige Zusammenfallen der Bedeutungen von Klang als Hörbarem und Klang als Zusammenstimmung läßt sich schon früh im lat. Mittelalter erkennen, etwa wenn Irenäus von der Bildung eines Zusammenklangs in beliebigem Abstand spricht oder Censorinus den „süßesten Klang" („dulcissima

melodia"; einzelne Hss. überliefern bezeichnenderweise für melodia die Überschreibung „sonoritas") als Ergebnis einer „Übereinstimmung" von Tonhöhen unterschiedlicher Einzeltöne vor dem Hintergrund von „intervalla musicis diastematis congrua" erwähnt. Aufschlußreich ist gleichfalls Pseudo-Augustinus' Rede von der in Folge einer „Übereinstimmung aller Elemente" zum Lobe Gottes erschallenden Musik:

Irenäus Lugdun., *Adversus Haereses* (2./3. Jh.) II, 25, 2: Quia autem varia et multa sunt quae facta sunt, et ad omnem quidem facturam bene aptata et bene consonantia, quantum autem spectat ad unumquodque eorum sunt sibi invicem contraria et non convenientia, sicut citharae sonus per uniuscuiusque distantiam consonantem unam melodiam operantur ex multis et contrariis sonis subsistentem (ed. Brox, Freiburg i. Br. 1993, II, 210, 6–11);
Censorinus, *De die natali* (238) XIII, 1: Ad haec accedit quod Pythagoras prodidit hunc totum mundum musica factum ratione, septemque stellas inter caelum et terram vagas, quae mortalium geneses moderantur, motum habere ἔνρυθμον et intervalla musicis diastematis congrua, sonitusque varios reddere pro sua quasque altitudine ita concordes, ut dulcissimam quidem concinant melodian, sed nobis inaudibilem propter vocis magnitudinem, quam capere aurium nostrarum angustiae non possint (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 22, 10–23, 6);
Anon., *Sermo S. Augustino adscriptus* (4. Jh.): Omnium elementorum concors in dei laudibus concrepat melodiam (zit. nach: Thesaurus linguae lat. VIII, Lpz. 1946, 624).

Seit dem 12. Jh. und bis weit ins 16. Jh. hinein tritt melodia verstärkt neben die Ausdrücke concordia und consonantia – von A. M. T. S. Boethius als „Mischung eines hohen und eines tiefen Tones, die süß und einförmig ins Ohr fällt" definiert (*De inst. mus.* [um 500] I, 8: „Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens", ed. Friedlein, Lpz. 1867, 195) –, teils in Synonymie (etwa in Formulierungen wie „omnis consonantia vel melodia"), teils in ergänzender Funktion, um die Wirkung des hörbaren Klangs und die Ursache des zahlhaft fundierten Tonverhältnisses voneinander abzuheben, teils um die „süße Eintracht des Klangs" („dulcisona melodiae concordia") zu betonen. Denn suavis und dulcis sind auch in diesen Kontexten die häufig begleitenden Adjektive, die als Qualität des Sinneseindrucks die mathematische Begründung solcher Klangbildungen ersetzen:

Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia" (zweite Hälfte 12. Jh.) V: Consonantiae autem ideo dicuntur quia earum extremae voces primis vocibus consonare noscuntur. Diatesseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum (ed. Seay, *An anon. Treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 17); vgl. dazu die entsprechende Formulierung „voces diatessaron... dulcem reddunt consonantiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam" etwa bei Guido Aug., *Regulae de arte musica* (um 1140; CS II, 153 b);
Anon., *Tract. de organo cod. Vaticani* (Anfang 13. Jh.): vnde sciendum quod nulla vox supra perfecte sonat. nisi in diapason. vnde diapente et diatessaron. concordant. quia faciunt melodiam aliquam. et discordant quia non sunt in perfecta proportione (ed. Zaminer, Tutzing 1959, 185).
Anon. 4, Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" (um 1290) IV, 1: ...diapason dicitur prima et est melodia maxima et mater omnium concordantiarum... Diapente dicitur secunda et est melodia propior post diapason (ed. Reckow, Wiesbaden 1967, 67, 3–8); vgl. auch die Wendung „concordantia sive melodia" (72, 6–11);
Anon. II, *Tract. de discantu* (13. Jh.): ...omnis consonantia seu melodia... (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 28);
Lambertus, *Tract. de musica* (um 1270): Concordantia vero dicitur esse, quando due voces in eodem tempore compatiuntur, ita quod una cum alia secundum auditum suavem reddat melodiam; tunc est consonantia (CS I, 260 a);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* II (zw. 1321 u. 1324/25): ...in aliqua consonantia non debet asseri illius bonitas, perfectio, melodia vel concordia... (CSM 3, II, 253 f.: CX,8);
op. cit. IV: Perfecta concordia est sonorum distinctorum sibi permixtorum unitorumque veniens ad aurem dulcis et uniformis iucundaque melodia (CSM 3, IV, 93: XXXII,1);
Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430): In ea [sc. „diapente consonantia"] nulla vocum disparitas, nulla inaequa proportio, nulla inepta distantia, et omnis duritiei dira asperitas ab eius dulcisona melodiae concordia est semota (CSM 7, I, 58: XXVIII,5);
Supervaditur igitur imperfectum diapente a perfecto per semitonium maius, quod apotome est, ex huiusmodi ergo apotome defectu dicitur diapente imperfectum, eo quod in vocum coniunctione ubi ipsa melodiarum amoena suavitas eo absque defectu auditus virtutem laetificat, ipso mediante nulla excipitur ab ea perfecta concordia, sed imperfecta redditur melodia (CSM 7, I, 61: XXX,4);
Fr. Gafori, *De Harmonia mus. instr. Opus* (beendet 1500, veröff. Mailand 1518) I, 5: ...ut omnis inde melodia permixtione resultaret harmo(n)ica (f. VII');
III, 11: ...seu interuallum grauissimæ et mediæ chordæ interuallum mediæ et acutissimæ seruet: ea tunc producetur melodia: quam proprie harmoniam uocamus (f. LXXXI);
Sebastianus de Felstin, *Opusculum musice compilatum* (Krakau 1517) I: Modus in proposito est certa melodia et debita vocum distantia. Et dicitur modus a modificatione siue a mensura. Quia omnis ascensus vel descensus debita mensura continetur. Sunt autem nouem modi quibus omnis melodia componitur... (f. A iij');
vgl. in diesem Zusammenhang auch die Begriffserklärungen von sortisatio des 15. bis 17. Jh., in denen hinsichtlich der Bezeichnung für die zur Ausgangsstimme hinzutretenden Intervalle in der stegreifartigen Mehrstimmigkeitspraxis die Ausdrücke melodia, concordia und consonantia austauschbar sind (→ *Sortisatio* I. (2)).

Neben melodia belegen auch die Adjektive melodiatus und melodiosus in ihrem Bezug auf Mehrstimmigkeit die enge Rückbindung des Begriffs an ein klangorientiertes Gebilde im Sinne einer Folge von Zusammenklängen:

Joannes Presbyter, *De musica antica et moderna* (12. Jh.): Organa sunt melodiis perstrepentes voces compositionis (ed. de la Fage, *Essais de Diphthérographie mus.*, Paris 1864, 400);
Teodono de Caprio, *Regulae contrapuncti* (1413): Sex sunt species discantus per quas omnis cantus planus seu melodiosus potest fieri (ed. Casimiri, in: Note d'Arch. per la Storia mus. XIX, 1942, 97);

Ugolinus Urb., *op. cit.* I, 3 *De quinque partibus musicae in hoc opere declarandis*: Secundum est melodiatae musicae seu contrapuncti ratio, cuius est descriptas voces consonantes vel dissonantes proportionum merito et aurium vero mediante iudicio cognoscere, et eas esse consonantes vel dissonantes recte iudicare, ipsas ad invicem ordine recto coniungere et ex his dulcissimas resultantes melodias ad animam acceptare.
Tertium est musicae mensuratae cognitio, cuius est diversarum pluriumque melodiarum concordias tempore mensurare, modos, tempora et prolationes praebere, notarum perfectiones et imperfectiones cognoscere et ipsarum alterationes inter modos, tempora et prolationes distinguere.
Quartum est ipsarum melodiarum mensuratae musicae ordinata proportio, cuius est omnium inter se distantium terminorum rationem habere, ipsarum seriem harmoniarum sub rata prolatione proferre, et omnium generum proportiones et causas ratione cognoscere...
In quinque, igitur, partes, id est, in libros quinque, opus hoc musicum dividitur omnes disciplinae partes musicae continentes, quorum liber primus est de plana musica, secundus de musica melodiata simplici seu contrapuncto, tertius de musicae mensuratae... (CSM 7, I, 21: III,4–8);
De musica melodiata: Tradidimus in primo libro musicae planae et nudae declarationis erudimenta quibus omnium partium eius diffinitivae veritatis comprehendimus rationem, et quoniam in ipsa eius nuditate delectationem accipimus tamen quia melodiis induta delectabilior valde sensu percipitur, ideo in hoc secundo de ipsa melodiata musica intendimus pertractare. Erit tamen eius melodia simplex non pluribus proportionata sonis, sed unicae voci vox unica respondebit. Haec quidem pars musicae nomine dicitur contrapunctus, in eo namque consonantiarum dissonantiarumque vim plene sensibili organo auditus apprehendimus et eam ex inde intellectui praesentatam ipsius ratione iudicamus quod nudae musicae virtute nequimus. Nam in nuda seu plana musica quid sit diatesseron vel diapente, quid diapason, quid cetera diffinitive seu descriptive cognoscimus, sed quid consonum vel dissonum in consonantiae acumine et gravitate distantis ratione constet penitus ignoramus. Haec autem profecto huiusmodi melodiatae musicae vi cum vox in acuto in gravi voci respondet, tum proportionum ratione, tum auditus iudicio, si consona sint vel dissona penitus iudicamus. Tunc etenim ab ipsa diapente dulcedine rapimur, tunc a diapason consonantiarum domina trahimur et ab ipsarum delectatione consonantiarum dulcissimo ictu percutimur (CSM 7, II, 3 f.: I,2–7);
Sunt igitur consonantiae secundum hanc considerationem, unisonus ratione originis, quinta, octava, duodecima, quintadecima, nonadecima; dissonantiae sunt tertia, sexta, decima, tertiadecima, vigesima; discordantiae sunt secunda, quarta pro tritono, septima, undecima, quartadecima, vigesima prima, quae discordantiae a contrapuncti usu penitus repelluntur, ut dictum est, et ut clarius detur demonstratio de his secundum partitionem secundam, eas in hac melodiata musica nominabimus (CSM 7, II, 7: III,40);
Musica{e} melodiata sive contrapunctus musicam sine melodia sive cantum planum praesupponit, quoniam consonantiae et dissonantiae ad hanc spectantes musicam in ipso plano cantu diffiniuntur et declarantur, ut in primo libro dictum est (CSM 7, II, 8: IV,2).

Dieses grundsätzliche Verständnis mag auch die singuläre Verwendung von melodia zur Bezeichnung einer bestimmten Tonstufe innerhalb der Modi motivieren, die wohl ein klanglich besonders angenehm empfundenes Verhältnis zur Finalis aufweist:

Anon., Tract. mit dem Incipit „Dulce ingenium artis musicae" (10./11. Jh.): Dicendum est de his, qui dicuntur tropi vel toni vel modi vel differentiae consonantiarum musicae modulationis. Quod, quanquam octo sint soni, tamen non amplius quam septem sunt inter se distantes tono, ex quibus tota perficitur consonantia. Dorius habet melodiam a mese et descendit ad lycanos ypaton, ascendit vero ad paranete diezeumenon habens finalem in lycanos ypaton in gravibus, in acutis in mese... Phrigius habet melodiam a paramese descenditque ad ypate meson, ascendit vero ad nete diezeumenon habens finalem in gravibus in ypate meson, in acutis in paramese... Lydius habet melodiam a trite diezeumenon... Myxolidius habet melodiam a paranete diezeumenon... (ed. Bernhard, *Anon. saeculi decimi vel undecimi tract. de musica...*, München 1987, 32 f., 50–57).

Lit.: M. Appel, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Diss. Bln 1935, 36–42; Ch. Burnett, Sound and its Perception in the Middle Ages, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent., hg. von dems., M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts XXII, London 1991; Kl.-J. Sachs, Boethius and the Judgement of the Ears: A hidden Challenge in Medieval and Renaissance Music, ibid.

(3) In und häufiger noch außerhalb der mus. Fachsprache ist der Wortgebrauch seit Ende des 12. Jh. in den modernen europäischen Sprachen geprägt durch eine Vielzahl von Konnotaten, die an die in den vorausgegangenen Abschn. I. (2) und (2)(a)–(b) behandelte Bedeutung anknüpfen. Den gemeinsamen Kern dieses Begriffsverständnisses bildet dabei die Identifikation von Melodie und melodisch mit dem angenehmen und ‚süssen' Sinnesreiz schlechthin, sei es exemplarisch im Blick auf das mus. Erklingende, sei es unter Bezug auf auditive Wahrnehmungen im weiteren Sinn oder sei es hinsichtlich positiver und lustvoller Empfindungen und Eindrücke allgemein. Ein Reflex dieser Auffassung findet sich noch im gegenwärtigen alltäglichen Sprachgebrauch, in dem Melodie als Metapher für den sensuellen Hörgenuß der neuzeitlichen Bedeutung von Musik an die Seite tritt.
Aufgrund der dominanten wahrnehmungsbezogenen Konnotationen und der grundlegenden Kategorisierung des Musikalischen ist melodia auch in der lat. Literatur zur Bezeichnung von Musik gebräuchlich:

Anon., *Carmina Burana* (13. Jh.) Nr. 81: Ergo nostra contio / psallat cum tripudio / dulci melodia! (ed. Fischer, Zürich u. München 1974, 266);
Nr. 151: Aves dulci melodia / sonant garrule (478);
Anon., *Carmina Cantabrigiensia* (wohl 13. Jh.) X, 12: Cedit auceps ad frondosa resonans umbracula, / Cedit cignus et suauis ipsius melodia, / Cedit tibi timpanistra et sonora tibia (ed. Bulst, Heidelberg 1950, 26).

Als einer der zentralen Ausdrücke für Musik und Klang sowie besonders in der Bedeutung ‚Engels-

musik' geht das lat. melodia in die Literatur der modernen Nationalsprachen ein, deren Begriffswörter in metaphorischer Bedeutung auch für andere auditive Wahrnehmungen wie Vogelgezwitscher oder Wasserrauschen im Wortschatz der poetischen Sprache erhalten bleiben (vgl. dazu insbesondere die Belege aus der Lit. des 19. Jh. im GrimmW VI, 1885, 2002):

La Vie d'Edouard Le Confesseur (um 1170), Verse 2554–2560: Li angle e li saint vunt devant / Od grant clarté e od dulz chant. / En tere n'ad buche ki die / Cum fud dulce la melodie, / Cum cele joie fud plenerie, / Cum bele fud cele lumiere (ed. Södergård, Uppsala 1948, 190);
Le Roman des Sept Sages de Rome (wohl drittes Viertel 12. Jh.), Verse 2040–2044: ...ne riens k'i chant n'acordera. / Et si verrés .i. esrené, / .i. contrait u .i. boceré, / ki avra clere melodie... (ed. Speer, Lexington, Kent. 1989, 163);
Le Chevalier au Cygne (Ende 12. Jh.) III: ...Quant li ber le sonoit, que nule ciphonie, / Ne harpe, ne viiele, ne nule melodie (ed. Nelson, *The Old French Crusade Cycle*, Tuscaloosa 1985, Bd. II, 3: III,70–71);
Simund de Freine, *Vie de Saint Georges* (Ende 12. Jh.), Verse 1660–1663: L'angle vindrent dunt del cel / Od l'archangle seint Michel / Od chant e od melodie, / Unc ne fu si duce oïe (Œuvres, hg. von J. E. Matzke, Paris 1909, 115);
De la Madelaine (Ende 12. Jh.): Et quant il ot presque tote la quarentaine faite sa penitance, un jor si com il estoit en orisons si oi une grant melodie de vois (ed. Corcoran u. a., in: Zs. für romanische Philologie LXXXXVIII, 1982, 35);
Gottfried von Straßburg, *Tristan* (um 1210), Verse 4811–4813: diu wîset sî ze wunsche wol, / diu weiz wol, wâ si suochen sol / der minnen melodîe (ed. Marold, Lpz. 1906, 73 a);
Perceval (Anfang 13. Jh.): Et Bron li viels bailla Perceval le vaissel entre ses mains, et del vaissel issi une melodie et une flairors issi precieuse que il lor sambla que il fussent en paradis o les angles (ed. Roach, *The Didot Perceval*, Philadelphia 1941, 241 f.);
Gospels of Nicodemus (zw. 1300 u. 1325): Al sall mak Ioy and melody that erth has in his hand (zit. nach Carter 1961, 269);
Dante Alighieri, *La Divina Comedia* (entstanden zw. 1311 u. 1321), *Purgatorio*, Canto XXIX, 22–23: E una melodia dolce correva / per l'aere luminoso... (Werke, hg. von E. Laaths, München o. J., 309);
De Sancta Katerina historia (um 1350): Scho herd grete noise and melody Of diuers maners of minstralsy (zit. nach Carter 1961, 270);
vgl. auch die Belege in E. A. Bowles, *Haut and Bas: The Grouping of mus. Instr. in the Middle Ages*, MD VIII, 1954.

Wie verfehlt es wäre, diesen Wortgebrauch des Singulars im neuzeitlichen Verständnis als lineare Tonfolge aufzufassen, veranschaulicht die Übertragung des Melodiebegriffs auf außermusikalische Sachverhalte. Schon das frühe lat. Mittelalter gebraucht melodia in der unspezifischen Bedeutung von Übereinstimmung verschiedener Elemente in einem weiten und das Musikalische einschließenden Sinn (vgl. den im vorangegehenden Abschn. zit. anon. *Sermo*...). Insbesondere im Franz., das in dieser Hinsicht am ausführlichsten belegt ist, kann mélodie – wie auch das hinsichtlich des ‚Übereinstimmens' in seiner vokabularen Bezeichnungsfunktion verwandte accord (→ *Accord* I. u. I. (1)) – noch im 16. Jh. bei Calvin in dieser charakteristischen Bedeutung nachgewiesen werden:

Sept Sages de Rome (Ms. wohl 12./13. Jh.): Et i avoit cloketes qui sonnoient si accordablement que c'estoit melodie a escouter (zit. nach Engelhardt, 24);
L'Harmonie des sphères (15. Jh.): ...quatre grans marteaulx qui faisoient ensamble plusieurs divers accors melodieux et plaisans a oïr... (ed. Hyatte/Pouchard-Hyatte, New York 1985, 48);
...les musicaulx nombres sont bien seans ensamble et font une consonancie et une melodie agreable a l'oÿe, tout ainsy l'ame humaine et le corps qui lui est baillié de telle mesure et telle proporcion qu'elle desire et veult de sa nature sont bien seans ensamble et font aussi un accord melodieux et plaisant a Nature... (70);
J. Calvin, *Inst. de la Religion Chrétienne* III ([1560] Paris u. Brüssel 1957) 6, 1: ...le but de notre régénération est qu'on aperçoive en notre vie une mélodie et accord entre la justice de Dieu et notre obéissance... (147); in der lat. Fassung (Genf 1559, 244) lautet der entsprechende Passus: „SCOPUM regenerationis esse diximus vt in vita fidelium appareat inter Dei iustitiam & eorum obsequium symmetria & consensus...".

Häufig sprechen franz. Autoren auch andere Sinneseindrücke als die des Musikalischen mit dem Adjektiv mélodieux und auch vereinzelt mit mélodie als angenehm oder schön an:

Watriquet, *Li Dis de l'Arbre Royal* (1322): A veoir [sc. diesen Baum] iert grans melodie (ed. Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Brüssel 1868, 87: 139);
ders., *Li Mireoirs as Dames* (1324/1325): Die⟨u⟩x! tant estoit [sc. das Schloß] melodieus / A veoir et si gracieus / Que chascuns qui le resgardoit / Ou desir du veoir ardoit (loc. cit., 21: 645–648);
anon. Gedicht (Anfang 14. Jh.): ...li ame si s'atache / que coie demeure en sa plache / Par sentemens melodious (ed. Bechmann, *Drei Dits de l'ame...*, Zs. für romanische Philologie XIII, 1889, 78);
Baudouin de Sebourc, *Li Romans* (14. Jh.) III: Boin tamps en larechin ch'est plus grant melodie / Que che n'est de la choze c'on a appareillie (ed. Bocca, Valenciennes 1841, I, 95: 1125–1126);
Cl. Marot, *Ballades* V (entstanden 1528): L'autre dit que c'est melodie [schön, angenehm, charmant] / D'ung homme debout bien fiché. / Mais, quelcque chose que l'on die, / Il n'est que d'estre bien couché (Œuvres diverses, hg. von C. A. Mayer, London 1966, 147, 21–24).

Einträge in allgemeinsprachlichen Wörterbüchern der frühen Neuzeit bestätigen dieses Begriffsverständnis gerade im Blick auf die Akzentuierung der qualitativen Bewertung von erklingender Musik:

Vocabularius optimus (erste Hälfte 14. Jh.): *Melodia* gůtgedöne gůtgetön süßgesanck (ed. Bremer, Tübingen 1990, II, 380; vgl. auch die Einträge *Melos* und *Euphonia*, die ibid. als „süsßgesang" verzeichnet werden);
W. Thomas, *Principal Rules of the Ital. Grammar, with a Dictionarie...* (London 1550): *Melode, Melodia*, melodie or mirthe (f. U ii'; zum engl. mirthe, Freude, als Ausdruck für Musik vgl. Schad 1911, 10, u. Carter 1961, 313 f.);
J. Florio, *A Worlde of Words* (London 1598): *Melode*,

melodious, harmonious, musicall, sweetlie singing. *Melodia*, melodie, harmonie, sweete singing, a tunable songing (zit. nach Strahle 1995, 217 b);
R. Cawdrey, *A Table Alphabeticall* (London 1604): *melody*, (Greeke) sweete sounding, or sweete musick (ibid.);
G. Miege, *The great French Dictionary* (London 1688): *Melodie*, Musick (loc. cit., 218 a);
E. Phillips, *The New World of Engl. Words* (London [5]1696): *Melody*, Harmony, a Mixture of Sounds pleasing and delightful to the Ear; a Musical sound, or sweet Air... (ibid.);
J. Kersey, *A New Engl. Dictionary* (London 1702): *Melody*, a sweet Consort in Musick (f. R 2' c).

Neben die Herausbildung der spezifisch fachsprachlichen Bedeutung tritt dadurch ein bis in die Gegenwart reichender und nur selten – wie bei J.-J. Rousseau – musiklexikalisch verzeichneter umgangssprachlicher oder auch metaphorischer Wortgebrauch, in dem Melodie und das Melodische mit Musik und darüber hinaus mit dem Musikalischen als Prototyp des angenehm-lustvollen Sinneseindrucks oder dem Verschmelzenden, Stimmigen und Innigen schlechthin zusammenfallen:

Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même Principe* (Paris 1773): La mélodie est prise dans un sens métaphorique par rapport à la Danse; elle ne signifie qu'une suite concertée & harmonique des mouvemens (365 f., Anm.);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Mélodieux*: Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, &c. (276);
J. Chr. A. Heyse, *Allgemeines Fremdwörterbuch* (Hannover [5]1829): M e l o d i e ..., auch Wohlklang; m e l o d i s c h, wohltönend, lieblich klingend, lieblich, angenehm... (465);
signiert „Ch. Bechem.", Art. *Mélodie*, in: *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* XXXVII (Paris 1837): Mélodie se dit par extension, en parlant de poésie ou de prose, et signifie un choix, une suite de mots, de phrases propres à flatter l'oreille: La mélodie du style (437 a);
W. Henzen, *Nachruf, gesprochen bei d. dem Andenken Richard Wagner's... gewidmeten Gedächtnißfeier* (NZfM, Bd. 79, 1883): Der Größten Einer ist dahingegangen, / Vollendet hat der Deutscheste der Meister, / Deß Melodien durch alle Seelen drangen, / Deß Wunderklänge bannten alle Geister (97 a).

Spuren dieser Verankerung des Melodiebegriffs in einem sehr elementaren Verständnis von Musik wirken im 20. Jh. nach in so unterschiedlichen Sachverhalten wie etwa in I. Strawinskys möglicherweise ironischer Betitelung seiner Klavierkompos. *Le cinq doigts* (1921) als „8 Mélodies très faciles sur 5 notes" (1; das Titelblatt nennt abweichend „8 Pièces...") oder in der Gepflogenheit, Produkten der lit., mus. oder medialen Trivialsphäre Benennungen wie „Melodie des Herzens", „Melodie der Leidenschaft", „Melodien für Millionen" usw. zu geben, um dadurch dem Rezipienten positive sinnliche Intensität und maximierten sensuellen Genuß zu versprechen.

Lit.: GrimmW VI, Lpz. 1885, Art. Melodie; Fr. Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue frç. V, Paris 1888, Art. melodial, melodie, melodiement, melodier, melodieus, melodieuseté, melodise, melodisé; G. Schad, Musik u. Musikausdrücke in d. mittelengl. Lit., Ffm. 1911, 10 f.; A. Blaise, Dictionnaire Lat.–Frç. des Auteurs Chrétiens, Straßburg 1954, Art. melodia; H. H. Carter, A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms, Bloomington, Indiana 1961, Art. Melodie, Melodious, Melodiously; H. Hüschen, Art. Melodie, Abschn. A. Begriffsgesch., MGG IX, 1961; E. Huguet, Dictionnaire de la langue frç. du seizième siècle V, Paris 1961, Art. Melodie; A. Tobler u. E. Lommatzsch, Altfranz. Wörterbuch V, Paris 1961, Art. melodie, melodiier, melodïos; Kl. Engelhardt, Die Wiedergabe d. akustischen Phänomene im Altfranz., Diss. München 1966, besonders 72, 76 u. 117; P. Zumthor, Art. melodia, Franz. etymologisches Wörterbuch V/1, hg. von W. von Wartburg, Basel 1969; Gr. Strahle, An Early Music Dictionary, Cambridge 1995, Art. Melody.

(4) Unter dem Einfluß der platonischen Definition von melos als Zusammensetzung von Wort, ‚Harmonie' und Zeitmaß (*Politeia* III: 398 d: „τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ"; ed. Burnet, Oxford, 1902, o. S.) kommt es in der ital. Musiktheorie des 16. und 17. Jh. zu einer Verengung des Melodiebegriffs als grundlegender Kategorie des Musikalischen, da der bestimmte Singular ‚la melodia' als Mehrstimmige und rhythmisch gegliederte Vokalmusik bzw. als „synthesis of the musical, textual and expressive content of a composition" (Palisca [2]1985, 141) verstanden wird.

Charakteristisch für diese Auffassung, die von einem neuzeitlichen und nicht antiken harmonia-Verständnis ausgeht, ist das Nachwirken von lat. melodia als Benennung des musikalisch Hörbaren im Sinne des Erklingens. In G. Zarlinos *Le Istitutioni Harmoniche* (Venedig 1558), der wohl frühesten musiktheor. Quelle, die die Einwirkung der platonischen Bestimmung von melos auf melodia greifbar werden läßt, begegnen zahlreiche traditionelle mittelalterliche Wendungen wie „i suoni, & le voci, et per conseguente ogni Consonanza, ogni Harmonia, & ogni Melodia" (77), „Harmonia, o Melodia universale" (82), „melodia, o cantilena" (86) oder „questo genere universalißimo Melodia, ouero Harmonia" (143), die sich aus dem lat. Begriffsverständnis speisen. Zugleich aber bekommt melodia durch die dominante Auffassung von voce als menschlicher Stimme und in Reaktion auf die Musikpraxis der Zeit einen ausgezeichneten Platz in der Klassifikation des Musikalischen zugewiesen, da der Ausdruck das über das rein Klangliche hinausgehende Vorkommen von Text und rhythmischer Gestaltung einschließt. Daß es sich dabei notwendig um Mehrstimmigkeit handelt, macht Zarlinos Bestimmung der „harmonia prop[r]ia" offenkundig, die er von der „harmonia non prop[r]ia" als einzelnem Zusammenklang dadurch unterscheidet, daß diese die Abfolge von „consonanze" und „dissonanze" sei, welche aus den Zusammenklängen der Stimme einer cantilena hervorgehen und die „süß den Gehörsinn rühren":

II, Cap. 12 *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*: ...potemo comprendere, che la Consonanza nasce, quando due soni, che sono tra lor differenti senza alcun suono mezano, si congiungono concordeuolmente in vn corpo; & è contenuata da vna sol proportione... Ne solamente si ritrouano due suoni tra loro distanti per il graue & per l'acuto, che consuonino; ma tali suoni anco si odono molte fiate tramezati da altri suoni, che rendeno soaue concento, come è manifesto; & sono contenuti da più proportioni; però li Musici chiamano tal compositione Harmonia. Onde si dè auertire, che l'Harmonia si ritroua di due sorti, l'vna delle quali chiamaremo Propia, & l'altra Non propia... I Musici nominano propiamente Harmonia il concento di chorde, o di voci consonanti nelli lor modi, senza offesa alcuna delle orecchie; intendendo per questa il concento, che nasce dalle modulationi, che fanno le parti di ciascuna cantilena... Harmonia propia adunque è mistura di suoni graui, & di acuti, tramezati, o non tramezati, la qual percuote soauemente il senso; & nasce dalle parti di ciascuna cantilena...; & hà possanza di dispor l'animo a diuerse paßioni. Et questa Harmonia non solamente nasce dalle consonanze; ma dalle dissonanze ancora: percioche i buoni Musici pongono ogni studio di fare, che nelle Harmonie le dissonanze accordino, et che con marauiglioso effetto consuonino... La Non propia... più presto si puo chiamare Harmoniosa co‹n›sonanza, che Harmonia: conciosia che non contiene in se alcuna modulatione... Et se ben pare, che l'Harmonia Propia non habbia da se tal forza, tuttauia l'acquista col mezo del Numero, & dell'Oratione, cioè del Parlare, o delle Parole, che se le accompagnano; le quali tanto più, o meno commoueno, quanto più o meno sono accommodate al Rithmo, oueramente al Metro con proportione. La onde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'Harmonia propia, dal Rithmo, & dall'Oratione, nasce (come vuol Platone) la Melodia (79 f.);

II, 13: Et benche la Consonanza, la Dissonanza, & l'Harmonia poßino nascere non solo dalle voci, ma anche dalli suoni; nondimeno la Melodia, nella quale entra la Oratione non può nascere se non dalle uoci (80);

II, 14: Ma l'vltimo modo è, quando noi applichiamo le parole alle figure cantabili, il quale è propio del Cantore: percioche da questa maniera di cantare nasce la Melodia... (81);

vgl. auch G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto* (Venedig 1586, f. B 2), u. Zarlino, *Sopplimenti mus.* (Venedig 1588, 278).

Das spezifische Bedeutungsmerkmal der Mehrstimmigkeit und damit die weiterhin konstitutive Bindung des Melodiebegriffs an den klangharmonisch strukturierten Satz macht auch Artusi deutlich, der ausdrücklich Einstimmigkeit von der Bezeichnung melodia ausschließt:

Seconda parte dell'Artusi ouero delle imperfectioni della moderna musica (Venedig 1603): Al proposito nostro adunque; la modulatione d'una sola parte, ne fa ne concento, ne harmonia, ne melodia. La modulatione di due parti unite, non fanno ne harmonia propria, ne concento, ma semplicemente quelle consonanze, che per hauere il concento uanno tramezare. Se della modulatione uogliamo dire di quattro, ò più parti insieme unite si può considerare cosi fatta modulatione in due maniere; ouero che confusamente questi senza fare accordo alcuno..., ne fanno consonanza, ne concento, ne harmonia..., ouero quando li Cantanti modulano dal principio sino al fine unitamente di tal maniera, che gl'ascoltanti odono quando consonanze, quando concento, quando harmonia propria, & quando melodia (24).

In diesem Sinne wird melodia in die Auseinandersetzung zwischen Cl. und G. C. Monteverdi einerseits sowie Artusi andererseits um das verschieden interpretierte Verhältnis von Textausdruck und Dissonanzenbehandlung hineingezogen. Die „perfettione della melodia" fungiert in dieser Kontroverse, die im wesentlichen eine zwischen ‚alter' und ‚neuer' Musik ist, als Leitbegriff, den beide Seiten – einerseits als Verteidigung der Tradition durch Rückbindung an ein griech. Musikverständnis und andererseits als Legitimation der Neuerungen – für sich zu reklamieren trachten:

G. C. Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: Cl. Monteverdi, *Scherzi mus.* (1607): ...significando l'oppositore [sc. Artusi] col sindicar senza l'oratione questi passaggi; che tutto il buono & il bello, si stia nella osservatione esatta de le dette regole di prima prattica, li quali pongono l'armonia signora del oratione, (come ben farà vedere mio fratello) il quale sapendo al sicuro la musica, (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione, & l'oratione padrona del armonia, al qual pensamento tende la seconda prattica overo l'uso moderno..., (ed. Ehrmann 1989, 132 f.);

Artusi, *Discorso secondo mus. di Antonio Braccino da Todi* (Venedig 1608): Nondimeno se bene ella [sc. „la Melopeia, ò l'arte del contrapunto"] è scienza da sua posta, e separata dalla oratione, vorrebbe il dichiaratore [sc. G. C. Montverdi] che insieme con l'oratione si considerasse, & che le opere del Monteuerde melodicamente si vdissero? è vn disproposito, vna chimera, vn mantello per coprire gli errori del Monteuerde. Ma ritorniamo à Platone, poi che egli se ne fa tanto possessore; non tratta, nè ha mai trattato, nè credo che Platone habbi hauuto mai pensiero di trattare delle melodie, ò musiche moderne; ma credo bene che ragionasse di quelle melodie, che a suoi tempi erano in fiore, & si poteua dire all'hora, che la Oratione hauesse maggior forza dell'Armonia, & del Rithmo... Ma le melodie del Monteuerde... non sono simili à quelle che si vsauano al tempo di Platone, sono deformi. In quelle moueua l'oratione, in queste l'armonia, se pur moue...; la Oratione perciò à ragione di consequenza potrei dire assolutamente che la Oratione fosse serua, & l'Armonia signora & padrona del campo... Ritorniamo al Melopeo & con lui concludiamo ch'egli è neccessario volendo componere ouere giungere alla perfettione compita della Melodia, che sappi & benissimo conosca la proprietà, la natura della consonanza, della dissonanza & dell'armonia. ...la melodia si và considerando nel composito tutto, & non nelle consonanze, & nelle dissonanze; & quando si vuol considerare vna sol cosa di quelle che sono nella melodia, bisogna considerare l'Armonia, il Rithmo, ouero l'oratione; & quando considerar si vuole la consonanza, ò la dissonanza, si considerano nell'Armonia non nella melodia... Dice Platone, che la melodia è composta d'Oratione, di Rithmo & d'Armonia, & non di consonanze, & di dissonanze... (8 ff.);

Cl. Monteverdi, Brief an G. B. Doni (22.10.1633): Il titolo del libro sarà questo: *Melodia overo seconda pratica musicale.*

Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica. Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti de la melodia: nella prima discorro intorno al'orazione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica (ed. Lax, Florenz 1994, 204).

Lit.: CL. V. PALISCA, The Artusi-Monteverdi Controversy, in: The Monteverdi Companion, hg. von D. Arnold u. Nigel Fortune, London 1968, als: The New Monteverdi Companion, London [2]1985; S. EHRMANN, Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, besonders 187, Anm. 2.

II. Als fachsprachliche Ausdrücke bezeichnen lat. melodia und die nationalsprachlichen Äquivalente seit dem ausgehenden 16. Jh. die explizit aus der Sukzession von Einzeltönen gebildete LINEARE ODER HORIZONTALE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN SINNGEFÜGES.

(1) Diese Bedeutung beruht auf der Verbindung von ZWEI IM MITTELALTER NUR SCHWER GREIFBAREN KONNOTATIONEN und vermittelt dadurch rückblickend ein Bewußtsein für das vermutlich immer schon selbstverständliche Gelten des Begriffs.

(a) Denn zum einen enthält die explizite Zuordnung von lat. melodia zu der satztechnischen Trägerschicht einer ‚Stimme' seit um 1600 die im weitgefaßten mittelalterlichen Wortverständnis wohl mitgemeinte, aber erst seit dem 11. Jh. vereinzelt angedeutete Vorstellung von ‚Musik' als einer von den Stimmen unabhängig gedachten KLANG-‚BEWEGUNG' IN DER MUSIKALISCHEN ZEIT.
Einen Anhaltspunkt für diesen Bedeutungsaspekt bietet schon der oben, I. (2), diskutierte und zit. Passus des *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070) mit der Differenzierung von musica in die „species" consonantia und symphonia einerseits und melodia, modulatio, harmonia und cantus andererseits. Die sich anschließenden Gliederungen von symphonia und melodia deuten wohl daraufhin, daß die Aufspaltung primär auf zwei unterschiedliche Klassifikationen des Tonsystems bezogen wird, denn die Kategorie der Symphonia umfaßt die Tonabstände, während melodia auf die Anordnung der Tonstufen in einer Skala abzielt.
Daß melodia als umfassender Begriff des Musikalischen – und wohl nicht ohne Einfluß des griech. melos, dessen Abgrenzung zu melodia im lat. Fachschrifttum unscharf wird – schon im Mittelalter offenkundig einen engen Bezug zur zeitlichen Aufeinanderfolge von Tonhöhen aufweist, bestätigt ein Passus aus N. Oresmes oben, I. (1), angeführtem *Livre de Politiques d'Aristote* (um 1374), in dem singulär der in Rede stehende Ausdruck als „Aufeinanderfolge von Tönen" definiert wird, ohne daß präzisiert würde, ob es sich um die Tonfolge genau einer Stimme handle. Die an anderer Stelle ansatzweise unternommene Abgrenzung von Ein- und Mehrstimmigkeit anhand von melodie und harmonie, die letztlich zu keiner begrifflichen Eindeutigkeit führt, sowie der Kontext von Oresmes Definitionsbemühung legen nahe, in seiner Ausführung vor allem anderen eine Bestimmung von Musik als Zeitphänomen und nicht von einstimmiger Tonfolge zu lesen. Denn den Ausgangspunkt des ersten der im folgenden zit. Belege bildet eine Textstelle aus der lat. Übers. von Aristoteles' *Politica*, die sich mit der ausgleichenden und vermittelnden Aufgabe des Gesetzgebers auseinandersetzt. In dem an die franz. Übertragung anschließenden Kommentar veranschaulicht Oresme die Relation von „Gleichheit" und „vernünftiger Verhältnismäßigkeit" am Beispiel der Musik:

G[lose]. Non pas selon equalité, mes selon proportionalité raisonable. Et ce peut estre declaré par une similitude. Car en chant ou en sons quant appropos, .ii. choses sunt a considerer: une est consonancie, et l'autre est melodie. Consonancie ou symphonie est concorde de pluseurs sons ensemble, si comme il fut dit... Et quant les sons sunt equalz ou quant il sunt trop inequalz et hors proporcion deue ce ne est pas consonance. Mes melodie est concorde de sons en les variant l'un apres l'autre par succession de coups, et se il n'i avoit variacion ou se elle y estoit trop grande ou hors proporcion deue, ce ne seroit pas melodie. Semblablement en cité, quant as possessions et autres choses, se tous estoient equalz ou se il estoient trop inequalz, ce ne seroit pas bonne ordenance ne bonne consonance. Et ovecques ce, il convient que en telez choses soit faite variacion par succession de temps. Et se elle ne estoit faicte modereement, ce ne seroit pas bien en la maniere que dit est de melodie (ed. Menut, Transactions of the American Philosophical Society, New Series LX, 6, 1970, 92 a);
G. Armonie est sans mixtion de sons, et est ce que nous appellons *plain chant*: et melodie est en bonne mixtion de sons, et est ce que aucuns appellent *deschant*, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre (356 a);
La table des expos. de fors mos de POLITIQUES: *Armonie* est concorde de pluseurs vois differentes, et est ce que aucuns appellent *deschant*. Et melodie, est beau plain chant, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre et comme tout un (370 b);
Melodie est doulz chant, et est dit de *melos* en grec, qu'est doulz; et *odos*, qu'est chant. Et de ce fu dit en cest mot *armonie* (372 b).

Die Auffassung von mehrstimmiger Musik als Klangbewegung klingt auch im oben, I. (2), zit. Passus von St. Vanneo (Rom 1533, f. 7[r]) an, wenn er – lat. vox vermutlich schon im Sinne der mus. ‚Stimme' und nicht als ‚Ton' verwendend – Melodia als „zusammentönende Auf- und Abwärtsbewegung der Stimmen" erklärt („Quid est aliud Melodia, quam consona uocum ascensio, atque descensio...").
Vor diesem Hintergrund ist wohl davon auszugehen,

daß auch dann, wenn mit melodia im lat. Mittelalter eindeutig eine einstimmige Tonlinie angesprochen zu sein scheint, der Begriff implizit auf das signifikante Merkmal des Hörbar-Musikalischen als Bewegung in der Zeit und nicht auf Einstimmigkeit gerichtet ist:

Aurelianus Reom., *Musica Disciplina* (spätes 9. Jh.): His igitur, ut sese veritas rei habet ita haec sententia animi prolatis autenti proti cudere melodiam, quam in sua retinet litteratura cum subnixa cognatione ceterorum decrevi tonorum. Sed enim habet autentus protus quandam contiguationem in litterature modulatione cum autentu deutero et autentu tetrardo, nam finita vocabula ipsorum tonorum cum fine ultimarum litterarum post primam inflexionem vocis, incoante secunda, non sursum tantum erigitur quantum in autentu deutero, nec iosum tantum deprimitur quantum in autentu tetrardo. Et idcirco ibidem eorum cernitur segregatio. En figura melodie sicut subiectum notarum demonstrat formula: NONAN NOEANE (CSM 21, 118 f.: XVIIII,6–8);
Aribo, *De musica* (zw. 1068 u. 1078): Proponat sibi musicus, quibus ex divisionibus incedentem faciat cantum, vel quae sint illae divisiones. Sicut metrorum plurimae sunt divisiones, quia quaedam sunt asclepiadea, quaedam saphica, quaedam alchaica, et ad hunc modum ypponactica, nonnulla etiam gliconica: sic melodiarum neumae plurimas habent divisiones, dum una sit divisio aequarum ad aequas, altera et tercia duplarum triplarumque ad simplices, quarta quintave ut sesqualterarum sesquiterciarumque (CSM 2, 68 f.: 53–54);
Johannes Affl./Cotto, *De musica* (um 1100) XII *De regulari cursu modorum atque licentia*: Attendendum praeterea quod cum praedicta lex et certa regula disposita sit tonorum cursibus, plerique novi modulatores id tantum attendentes ut pruritum aurium faciant, saepissime eam confundunt communemque cantum faciunt, uni videlicet melodiae cursum, duorum tonorum tribuentes, quemadmodum in hac cantilena patet *Ter terni sunt modi* (CSM 1, 96: XII,41–42);
Anon. [Rudolf von St. Trond?], *Quaestiones in musica* (um 1100): Sunt quaedam melodiae ut kyrieleyson et sequentiae... (ed. Steglich, Lpz. 1911, 21);
J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) II, 28: Omnis cantus aut est prosaicus, aut metricus, aut differens, aut indifferens, aut comunis. Prosaicus est multis verbis et sillabis abundans, ut in processionalibus, antiphonis, et in melodiis sequentiarum, et in prolixioribus responsoriis (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 296, 58).

Dies gilt wohl gleichermaßen für den Gebrauch im 16. Jh. im Zusammenhang mit dem hinsichtlich Ein oder Mehrstimmigkeit ambivalenten lat. Ausdruck cantus (→ *Soprano* II. (1) u. (3) sowie III. (1)). Daß die für die hier behandelte Bedeutungsschicht von melodia signifikanten – aber angesichts des Verständnisses von cantus mehrdeutigen – Aussagen beispielsweise von Adam von Fulda und Wollick wohl auf mehrstimmige Musik gerichtet sind, veranschaulicht neben Tzwyvels Aussage noch Ornitoparchus' Interpretation dieser Formulierung, die das Vorkommen eines cantus-Vortrags im Unisono eigens hervorhebt:

Adam von Fulda, *De musica* (1490) II, 2: Cantus autem, quem Græci odam, nos aliquando laudem vocamus, est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam prolata (GS III, 343 a);
vgl. auch N. Wollicks entsprechende Formulierung in *Musica gregoriana* [=*Opus aureum musicae* II] (Köln 1501) Cap. 4: Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio, vel cantus est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam formata (f. B ij; ed. Niemöller, Köln u. Krefeld 1955, 22);
D. Tzwyvel, *Introd. musicae pract.* (Münster 1513) XXIII: In cantu frequenter pausandum non est, sed continue melodia prosequenda, nisi in longioribus canticis et secundum clausularum principalium distinctionem ab omnibus id fiat, tunc enim post pausam brevem uniformiter incipiendum est concorditerque continuandum (ed. Kaiser, Marburg 1968, 267);
A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) I, 11: Vnde cantus, Est melodia ex sono, modo, tono, per vocem vivam formata. Sono dico propter notarum scripturam, quam improprie cantum dicimus. per modum, ascensum et descensum intelligo, propter preces nocturnas atque defunctorum, que in vnisono leguntur, Tono: propter auium garritum, qui nulla comprehenditur tono... Uocem vivam dico, propter musica instrumenta. Uel aliter, Cantus est viue vocis secundum arsim ac thesim coaptatio. Uel..., Est plurium vocum ab eodem principio deductio (f. C v'); vgl. auch die Benennung „Melodia versuum..." unter zahlreichen einstimmigen Notenbeispielen (etwa f. D iij) und das Zitat von Ch. Butler am Schluß des folgenden Abschnitts.

(b) Zum anderen nimmt das um 1600 aufkommende Verständnis den mit melodia offenbar seit dem 14. Jh. verknüpften Aspekt der EINHEIT DER MUSIKALISCHEN GESTALTWAHRNEHMUNG auf, der im wesentlichen von der Einprägsamkeit bzw. der Wiedererkennbarkeit oder der Individualität eines mus. Gebildes ausgeht. In diesem Sinne rezipieren dtsch. Wörterbücher das lat. melodia als Lied, Weise oder „Thon":

Fritsche Closener, *Glossarum* (hs. um 1362): MELODIA Licht oder wise (ed. Kirchert/Klein, *Die Vokabulare von Fritsche Closener u. Jakob Twinger von Königshofen*, Tübingen 1995, Bd. II, 892);
S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571): *Melodei*, Weiß des gesangs/ ...der thon eins gsangs... (ed. Öhmann, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, Helsinki 1936, 328 b);
vgl. noch J. S. Beyer, *Primæ lineæ musicæ vocalis* (Freyberg 1703), *Appendix*: *Melodia*, ist der Ton oder Weise eines Gesangs (f. P 3').

In anderen Belegen des frühen 16. Jh. mag von daher der Wortgebrauch die Verwendung von präexistenten und geläufigen Tonfolgen ansprechen. Denn wenn J. Cochlaeus die Frage „Quid est tenor?" mit der Formulierung „Est breviuscula melodia" beantwortet (*Tetrachordum mus.*, Nürnberg 1512, III, 5, f. C iii'), weist er wohl auf die Verwendung eines C. f. und nicht auf die einstimmige Tonfolge hin, die von ihm in Notenbeispielen etwa als „progressio" oder „formula" bezeichnet wird (ibid.). So ließe sich auch Ornitoparchus' Aufnahme des Ausdrucks in die Stimmenbezeichnungen und dessen Positionierung erklären als Hinweis auf diejenige Stimme, die das

bekannte sowie wiedererkennbare und somit hörbar dominante Ausgangsmaterial exponiert, wobei jedoch auch die Möglichkeit einer – allerdings sehr frühen – Bezeichnung der Oberstimme nicht ausgeschlossen ist:

op. cit. IV, 5 *De cantilene partibus ac clausulis*: Partes autem quibus nunc musici vtuntur, plures sunt, scilicet Cantus Tenor, Tenoracutus, Melodia, Concordans, Vagans, Contratenor, Basis, et ijs plures (f. L iij);
vgl. auch noch Fr. Beurhusius, *Erotematum musicae* ([1573] Nürnberg ²1580) II, 5: Tenor est vox media, per medios sonos præcipuam ferè melodiam, ad quam cætera referuntur... (f. G 8 f.; ed. Thoene, Köln 1961, 111 f.).

Diese elementare Wahrnehmungsqualität von Musik, die R. North im 18. Jh. mit Blick auf die Bezeichnung Ayre resümiert als „a sort of musick... [that] seem's to flow from nature, one sound following another as If they were of a family... A meer Je ne scay quoy" (hs. um 1710; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 8 b), steht in enger Verbindung mit dem engl. Ausdruck tune, wird aber auch in dtsch. Werktiteln um 1600 greifbar:

Th. Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae & Britannicae* (London 1565), Art. *Cantus*: *Citharæ Cantus*... The tune or melody (f. Q 3' b);
Th. Thomas, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* (London 1587), Art. *Cantus*: A song or singer, a tune, sound, melodie, or dumpe: a charme, an inchauntment in verses (f. H viij');
V. Haußmann, *Neuwe Liebliche Melodien vnter neuwe teutsche weltliche Text... mit vier Stimmen* (Nürnberg 1598);
J. Lyttich, *Rosenthal oder neuwe artige Melodeyen mit Lustigen Politischen Texten auff.4. vnd 5. Stimmen* (Nürnberg 1609);
Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2: But heere one of dhe upper Partes is necessarily to have a special Melodi aboov the rest: which is called dhe *Cantus* or Tune: such as may delight a Musical ear, dhowgh [sc. though] it bee sung alone by it self (45).

(2) Die Herausbildung des neuzeitlichen und primär auf technische Elemente rekurrierenden Melodiebegriffs als der VOLLSTÄNDIGEN TONREIHE EINER GESUNGENEN ODER INSTRUMENTALEN STIMME (VOX) wird im lat. Musikschrifttum zu Ende des 16. Jh. dokumentiert. Dieser Prozeß nimmt seinen Ausgang von einer Differenzierung zwischen der Tonfolge einer einzelnen Stimme und dem mehrstimmigen Satzverband. Fr. Beurhusius' Schriften geben zudem Aufschluß darüber, daß melodia in jener Zeit noch – wie oben in Abschn. I. (2) skizziert – im älteren Sinne als Total des zeitlich in Erscheinung tretenden Musikalischen verstanden wird und davon die Übertragung auf die Tonfolge einer einzelnen Stimme herrührt. In seinen Ausführungen berühren sich somit zwei Auffassungen: erstens eine mittelalterliche, die das Musikalische als Gesamtheit der Aufeinanderfolge von Tonhöhen generell – als Tonbewegung – auffaßt, und zweitens die neuzeitliche, die diese zeitliche Dimension mit der linearen Struktur einzelner Stimmen in Verbindung bringt. Indiz dafür ist Beurhusius' aufschlußreiche Formulierung anläßlich der Charakterisierung von Ein- und Mehrstimigkeit. „Cantus simplex" sei derjenige ‚Gesang', dessen melodia „durch die (notierte) Tonordnung einer einzigen Stimme moduliert wird". Entsprechend bestimmt er den „cantus conjunctus" als einen ‚Gesang', „dessen melodia durch ein Notensystem mehrerer verbundener Tonordnungen läuft". Gleichwohl markiert Beurhusius' Text daneben wohl die früheste theor. Zuordnung des Begriffs zur Tonfolge einer einzigen Stimme:

Fr. Beurhusius, *Erotematum musicae* ([1573] Nürnberg ²1580) I, 3: *Systema est subjectum illud lineis et clavibus constitutum, in quo sonorum ratio et Cantus melodia consistit.* Das Fundament oder die satzung der Thön und des Gesangs (f. B 4; vgl. ed. Thoene, Köln 1961, 23);
II, 1: Quottuplex est Harmonia?
Duplex, Melodia et Symphonia.
Quae Melodia?
Melodia est harmonia sonorum, certo systemate & Modo ad canentis affectum inflexa...
Quis simplex Cantus?
Simplex est, cujus melodia per simplex unius vocum ordinis systema inflectitur, aut saltem La secundae spacio transcendit: ideoque uno vocum ordine exercetur, notaque La excedens per fa (ut etiam sæpe in conjunctis) exprimitur (f. E 3; 69);
II, 2: Quis Cantus Conjunctus?
Conjunctus est cujus Melodia per systema ordinum conjunctorum decurrit: Atque is pennutatione extremarum vocum, præsertim re et la, conjunctis illis ordinibus vocum exercetur (f. E 5'; 74);
II, 4: Quid Symphonia?
Symphonia est distinctorum sonorum et melodiarum concors harmonia.
In quibus rebus consistit?
In sonorum consonantia, et Melodiarum concentu (f. G 5'; 106);
II, 5: Quis Concentus Melodiarum?
Est congruens moderatio dißimilium cantionum ex certis systematis generibus, et consonantiis...
Quot Symphoniacæ melodiæ seu partes?
Partes vel ratione gravis et acuti soni due sunt, una Vox gravis, altera acuta: vel ex utriusque distinctione plures, sed præcipue quatuor principes, Basis, Tenor, Altus et Discantus... (f. G 7 ff.; 109 ff.).

Wie die späteren Ausführungen des Autors zeigen, ist nur kurz darauf die ursprüngliche Bedeutungsschicht von melodia zurückgetreten:

Musicae Rudimenta (Dortmund 1581) II, 5: Quod coniunctum cantus genus?
Coniunctum est, cum melodia altius in duos vocum ordines excurrit, altero etiam eorum supra vel infra iterato (ed. Thoene, Köln 1960, 23);
II, 9: Quid est symphonia?
Symphonia est concors harmonia diversarum melodiarum suaviter concinentium.
Quot melodiae seu voces in symphonia coniunguntur?
Proprie quatuor pro sonorum divisione, scilicet bassus ex gravibus, tenor et altus ex acutis mediis, discantus ex acutis excellentibus. Sunt tamen etiam bicinia ex duabus, tricinia ex tribus vocibus itemque quinta vox vagans quatuor additur, immo singulae etiam geminantur, ut sit secundus discantus, tenor etc.; atque etiam ex una melodia efficiuntur

plures voces se certis spatiis consequentes, quae fugae dicuntur (28).

J. Burmeister präzisiert in seinen Schriften die Bedeutung von melodia als Tonfolge einer Stimme erstens durch die dezidierte und begrifflich folgenreiche Gegenüberstellung von melodia und harmonia als zentraler und aufeinander bezogener Bestandteile des ‚syntaktischen' Gefüges von ‚concordantiae' bzw. der Musica poetica überhaupt (vgl. unten, II. (4)), zweitens durch die technische Bestimmung hinsichtlich einer Aneinanderreihung von Tönen oder Intervallen in einer einzelnen Stimme (vox), drittens – im Anschluß an die mittelalterliche Interpretation der erklingenden Musik als spezifisch sensueller Wahrnehmung – durch die Betonung der psychologischen Konnotation von melodia mit Blick auf einen von der Tonfolge einer Stimme ausgehenden einheitlichen Sinneseindruck („affectio") und viertens durch die explizite Unterordnung von einstimmiger Musik unter die Bezeichnung melodia:

Hypomnematum Musicae Poeticæ (Rostock 1599) IV *Ex Capite de Concordantiarum Syntaxi*: MELODIA & HARMONIA differunt, eò quod hæc sit modulamen, ex plurium vocum Melodiis in harmoniam devinctum; Illa unius solùm vocis affectio (f. C 4);
Musica ἀυτοσχεδιαςτικοῦ (Rostock 1601): MUSICA POETICA... est ars quæ Melodias et Harmonias docet effingere & componere (f. N 2);
SYNTAXIS... est ratio conjungendorum sonorum plurium melodiarum in harmoniam (f. O');
Harmonia est in symphoniam redacta unio plurium melodiarum, quæ si symphonetarum more decantantur, animus & corda in varios affectus demulcentur (f. S 2);
Est porrò Modulamen duplex: Planum, & Mensuratum. Planum est Melodiæ, (*hoc est, cantus, ex multis sonorum intervallis constans, qui unicâ saltem voce decantatur vel v{e}nisonâ, vel æquisonâ: quarum hæc est, quæ per diapason cum unisona mòdulatur, illa quæ ab intensione vel remißione diapason est immunis*) pronunciatio, que sonos effert sub tali mensurâ...
Mensuratum est Melodiæ & Harmoniæ pronunciatio... (f. Aa f.);
Melodia (*ex ᾠδῆ, canticum, cantio, cantilena: & μέλω, carmen, composita vox est, & sonat, ac si dicas, Modulatio carminis, putà, musici*) est sonorum aliorum post alios pro ratione ἄρσεως καὶ θέσεως (*hoc est, elevationis & depreßionis*) intervallorum se subsequentium affectio, Harmoniæ speciem, videlicet unicam vocem constituens, quæ decantata sensum suô modô tangit, ut affectus in homine non planè amuso creati sentiantur...
Melodia dicitur carmen ex intervallis sonorum, non ex concentibus, harmonicum, quia quædam pars & species Harmoniæ ex concentuum syntaxi orta.
Melodia duplex est: Plana & Mensurata (f. Dd 4 f.);
Musica Poetica (Rostock 1606) II: Vox est Melodiæ corpus ex sonorum coacervatione concretum atque conflatum, quorum arses & theses sunt paratæ ad modulamen (10);
IV: Syntaxis Musica est ratio conjungendi sonos duarum aut plurium melodiarum in harmoniam ad modulamen.
Melodia est pro intervallorum ratione sonorum se invicem subsequentium affectio, ad modulamen, affectus in homine non plàne amuso creans, parata, vel facta.
Harmonia est carmen musicum ex plurium vocum Melodijs in harmoniam devinctis ad modulamen constructum. Species connumerari possunt tot, quot se cantiones, nunc in paucitate; nunc in pluralitate vocum offerunt (17).

Im Anschluß an Burmeister lassen sich in der technischen Bestimmung des Begriffs vier Traditionsstränge verfolgen.

(a) Zum einen begegnet bis in die Gegenwart die fundamentale Definition von Melodie als sukzessiver Verbindung (connexio), Fortschreitung (progressus) bzw. allgemein als Aufeinanderfolge von Tönen, Tonhöhen, ‚Klängen' oder Intervallschritten, wobei häufig die Vorstellung eines organischen und aktiv sich entfaltenden Gebildes anklingt. Bei der Bestimmung dieses Begriffskerns wird häufig entweder der Sachverhalt, daß es sich dabei um die Trägerschicht der einzelnen Stimme handelt, stillschweigend vorausgesetzt oder die unten in Abschn. II. (3)(c) behandelte Auffassung zum Ausgangspunkt genommen, welche die lineare Dimension von der Zugehörigkeit zu einzelnen Stimmen eines Gefüges abtrennt und einen gleichsam durch die Stimmen wandernden ‚Hauptgesang' zugrundelegt:

O. S. Harnisch, *Artis musicæ delineatio* (Ffm. 1608): Melodia est sonorum continuata connexio, quando enim sonus sono connectitur, vt continuo quasi fluxu alter post alterum sonet, melodia efficitur, quam cantionem vnius vocis vulgo dicimus, &c. (27);
J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630): ...melodia est *explementalis* progressu lætiore & elegantiore totu harmoniæ svavitatem & perfectionem concilians (f. F);
J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): ...diejenigen Theile so zur *Music* gehören... Nemlich... wie man die Klänge auf annehmliche Art neben einander sezen soll; das ist die *Melodie* (ed. Benary, *Die dtsch. Kom-positionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 5);
Die *Melodie* aber ist ein natürlicher Zusammenhang aufeinander folgender einfacher Klänge, welcher mit und ohne *Harmonie* wohl klinget (13);
J. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London 1731): Melody is the Progression of Sound proceeding from one Note to another successively in a single Part (3);
WaltherL (Lpz. 1732): *Melodia*... continuata sonorum connexio (396 b);
J. Mattheson, *Kern Melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Die Melodie aber ist... nichts anders, als die ursprüngliche, wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle nach, auf und hintereinander folgen... (f. b');
Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 4. Stück (16. 4. 1737): ...die Melodie ist eine Bewegung der Stimme, ...nach einem gewissen Zeitmaaße, und dem daraus fließende *Rhythmo* durch eine wohlgeordnete Reihe der musikalischen Töne... (44);
Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1755): Eine Reihe hintereinander verbundnen Intervalle heißet eine Melodie... (22);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Rudolstadt 1782): ...die zweyte [sc. „Verbindungsart der Töne"], wo sie in einer nach einander hörbaren Reihe verbunden werden, ...wird Melodie genannt... (7 f.);

M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): On peut définir ainsi la Mélodie: *Une suite successive de sons dont la durée est determinée...* (37 f.);
A. Reicha, *Traité de Mélodie* (Paris 1814): La Mélodie est une succession des sons, comme l'Harmonie est une succession d'accords... (5);
HäuserL (Meissen 1828): M e l o d i e bedeutet im Allgemeinen eine einzelne Reihe auf einander folgender Töne (Tonreihe)... (I, 136);
AnderschW (Bln 1829): MELODIE. Eine wohlgeordnete Reihe verschiedener Töne, die nach einander von dem Ohre vernommen werden (296);
GathyL (Lpz. 1835): M e l o d i e..., ist die Folge einer Reihe von Tönen in der Zeit... (267 b);
BernsdorfL II (Dresden 1857): M e l o d i e... ist im Allgemeinen jede Reihe von n a c h e i n a n d e r f o l g e n d e n Tönen... (944);
GroveD II (London 1880): MELODY is the general term which is vaguely used to denote succession of single notes which are musically effective (250 a);
H. Cowell, *New mus. Resources* (entstanden 1919, New York u. London 1930): MELODY: Any series of successive, related tones. (The idea that to be called a melody, a succession of tones must be tuneful, or immediately pleasurable, is to be avoided; in this work any succession of related tones is considered to embody the melodic principle...) (142);
E. Krenek, Art. *Melody*, in: *Encyclopedia of the Arts*, hg. von D. D. Runes u. H. G. Schrickel (New York 1946): Series of tones including characteristic pitch changes by virtue of which the series has particular expressive qualities... (602 a);
A. Souris, Art. *Mélodie*, Abschn. A., in: *Encyclopédie de la musique* III, hg. von Fr. Michel (Paris 1961): C'est une notion très générale, qui recouvre toutes les relations possibles dans l'ordre de la succession (178 a);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Melody*: In the most general sense, a coherent succession of pitches (481 b).

(b) Zum anderen betonen seit dem 17. Jh. zahlreiche Worterklärungen bzw. Verwendungskontexte die Rückbindung der so bezeichneten Tonfolge an eine einzige Stimme in einem Satzverband und akzentuieren speziell das Merkmal der EINSTIMMIGKEIT, wie es etwa in der geläufigen Prägung Melodieinstrument anklingt:

M. Praetorius, *Syntagma Mus.* III (Wolfenbüttel 1619), Tabelle: τεχνολογία respicit Melodiam h. e. unicam cantilenæ vocem... vel Symphoniam... (28);
Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2: *Melodi* is dhe sweete modulation or tune of each part in it self (44);
J. M. Corvinus [Rawn], *Heptachordum danicum* (Kopenhagen 1646), *Tabula*: ...cantilenæ sunt vel ὁμόφωνα seu simplicis modulationis. ratione Melodiæ (o. S.);
J. Rousseau, *Traité de la Viole* (Paris 1687) II: On peut joüer de la Viole en... manieres differentes; Sçavoir, joüer des Pieces de Melodie, joüer des Pieces d'Harmonie ou par Accords... (55);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Genere*: ...dans la *Mélodie* ou dans des *Chants simples*, c'est à dire en plusieurs Sons rangez & entendus les uns aprés les autres (30);
Ch. Masson, *Nouveau Traité des Regles pour la Compos. de la Musique* (Paris [1697] ³1705): La Mélodie est un Chant doux & agréable, qui se fait par une voix seule... (1);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721): ...*Melody* is the Effect only of one single Part... (414);
J.-Ph. Rameau, *Traité de L'Harmonie* (Paris 1722), *Table de termes*: MELODIE. C'est le Chant d'une seule Partie (xiv b);
R. North, *The Mus. Grammarian* (1728): Melody is the modulation of one production...; harmony is of divers... (ed. Chan/Kassler, Cambridge 1990, 96);
Ph. Chr. Hartung, *Mus. theor.-pract.* (Nürnberg 1749): M e l o d i a heißt die Ordnung derjenigen Thöne, welche... zu einer Stimme allein gehören (49);
Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London 1773): *Melody*, an air, or single part, without base or accompaniment (vii);
Koch, *op. cit.* II (Lpz. 1787): So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält also ein solches Tonstück (3 f.);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Melodie*: ...die regelmäßige Aufeinanderfolge einzelner... Töne, welche, auch nicht zum Singen bestimmt, eine S t i m m e... genannt werden (183).

(c) Drittens wird seit Burmeister und in Ergänzung des zentralen Bestimmungsmerkmals mittels des Begriffs auch explizit das spezifisch Musikalische der Elemente, die unrhythmisierte oder untextierte TONFOLGE hervorgehoben:

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des Consonances...* VI, 2: ...i'ay dit des regles necessaires pour faire de bons Chants..., dont l'vne appartient à la Melodie, & l'autre à la Mesure... (364 [recte 360]);
J. A. Herbst, *Musica Pract.* (Nürnberg 1642): ...es ja offenbar vnd am Tage/ daß die *Praxis Musica*, das Menschliche Hertz so trefflich *affectire* vnd bewege.../ wenn auch nur ein blosse *Melodia* oder *Harmonia*, ohne einigen Text/ *musicirt* vnd geklungen wird/ wie viel mehr aber ein solche *Music*, wenn neben der *Melodia*, ein guter nützlicher Text mit angehöret wird/ belustiget vnd erfrewet (1);
Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (um 1660): Zu solchem Ende [sc. „daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen lasse"] dienet vornehmlich, daß *Text* und Noten sich wohl zusammen reimen, denn es kann sonst geschehen, daß *noten*, so an sich selbst eine gute *Melodie* haben, durch Unterlegung des *Textes* übel lauten, und also im Gegentheil (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ³1963, 40);
vgl. auch J.-J. Momigny, *Cours complet d'Harmonie et de Compos.* II (Paris 1805, 680: „La *Gamme* est la Mélodie fondamentale et élémentaire"), und H. Riemann, *Das formale Element in d. Musik*, in: *Präludien u. Studien* I (Lpz. 1895, 45: „Das Elementare in der Melodie ist aber das, was sie ohne die rhythmische Ordnung und ohne die harmonische Beziehung der Töne nicht ist, d. h. die nackte Veränderung der Tonhöhe").

(d) Viertens konzentrieren sich zahlreiche Erklärungen insbesondere im Engl. und Franz. des 18. und 19. Jh. im Sinne von Burmeisters „affectio" auf den Aspekt der WIRKUNG, und damit auf die Tonfolge als Auslöser einer einheitlichen Wahrnehmungsqualität:

BrossardD, loc. cit: MELODIA. veut dire, MELODIE. ou *Chant* c'est à dire, l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez & chantez les uns aprés les autres... (43);
Malcolm, *op. cit.*: *MELODY* is the agreeable Effect of different *musical* Sounds, successively ranged and disposed... (414);
H. Berlioz, *De la musique en générale* I (Revue et Gazette mus. de Paris IV, 1837): LA MÉLODIE. Effet musical produit par différents sons entendus *successivement*... (407 a).

(e) Aus dem in den vorangegangenen Abschn. behandelten Verständnis bildet sich im frühen 19. Jh. im Dtsch. der Begriff Melodik heraus, der im wesentlichen als SYSTEMATIK UND LEHRE der Tonfolgenbildung definiert wird, jedoch weniger eine Erfindungslehre als eine Stimmführungslehre benennt. Daneben gilt Melodik einzelnen Autoren auch als Bezeichnung der Gesamtheit aller sukzessiven Tonbeziehungen eines Werkes sowie – in Anknüpfung an Melodie als Inbegriff der formalen Erscheinung von Musik überhaupt – als „Lehre von der Form des musikalischen Kunstwerks":

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] ²1824): Die Lehre von der Bewegung der Stimmen, von dem Wege, welchen jede Stimme in diesem oder jenem Falle nehmen soll, oder nicht soll, oder überhaupt, wie man die Stimmen führen darf, oder muss, heisst eben darum billig Lehre von der Stimmenbewegung (Dynamik) oder Stimmenführung, oder... Melodik, d. i. Lehre von der Melodie im weiten Sinne des Wortes (I, 136);
H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik...* (Stuttgart u. Tübingen 1826): Die intensive Größenlehre, das ist, die Lehre, wie Töne von verschiedener Intensität zu einem Kunstganzen verbunden werden können, heißt Melodik (39);
HäuserL, loc. cit.: Melodik nennt man im Allgemeinen die Lehre vom successiven Aneinanderreihen einzelner Töne (Melodie); im engern Sinne des Worts die Lehre von den Stimmen und deren gehöriger Führung (Stimmenführung) (I, 137);
AnderschW, loc. cit.: MELODIK. Ein Theil der musikalischen Grammatik, in welchem gelehrt wird, wie man nach bestimmten Gesetzen, einzelne Töne, auf eine dem Gehöre wohlgefällige Weise, mannigfaltig aneinanderreihen kann, zu einem mehr oder minder grossem Ganzen (296);
BurkhardW, loc. cit., Art. *Melodie*: Die Regeln zur Erfindung derselben (Stimmführung etc.) enthält die Melodielehre (Melodik, Tonordnung) (183);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): *Melodik*, Tonfolge, die Lehre des Gesanges (51);
GathyL, loc. cit.: Melodik, die Lehre von der Zusammensetzung einzelner Tonfolgen, von der Bildung wohlklingender Melodieen (267 b);
BernsdorfL II, loc. cit: Melodik, die Lehre von der regelrechten Gestaltung, dem mechanischen Bau der Melodie, also so viel wie Melodiebildung; auch wohl die Bezeichnung für den Inbegriff des melodischen Gesammtinhaltes eines Tonstücks (945);
K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): ...Melodie... ist die... wesentliche Form, mit welcher die Musik selbst erst entsteht, sie ist die Form des musikalischen Kunstwerks...; Lehre von der Form des musikalischen Kunstwerks und Melodik sind identisch... (915).

(3) Seit dem 17. Jh. nimmt das technische Verständnis von Melodie mehrere eng miteinander verknüpfte QUALITATIVE ASPEKTE auf. Die Wurzeln dieser begriffsgeschichtlichen Entwicklung liegen in der oben, II. (1)(b), behandelten und seit dem 14. Jh. in Ansätzen zu beobachtenden Verbindung des lat. melodia als Ausdruck für das sensuell angenehm empfundene Musikalische mit den Bezeichnungen Lied oder Weise bzw. im Engl. mit tune. Diese Benennungen waren wohl schon immer auf solche Tonfolgen bezogen, die durch Eigenschaften wie Singbarkeit, Faßlichkeit, Einprägsamkeit und – damit verbunden – Wiedererkennbarkeit als ausgezeichnet empfunden wurden, sich jedoch aufgrund der elementaren Wahrnehmungsqualität einer terminologischen Reflexion oder einer theor. Begründung weitgehend entziehen. Die Erkenntnis, daß Tonfolgen durch ihre ‚Eingängigkeit' voneinander unterscheidbar sind bzw. daß eine bestimmte Lagenstimme im Satzverband je nach kompos. Faktur auditiv auffällige Merkmale aufweist, ohne daß allerdings versucht würde, diese anders als durch Zuordnung des Begriffs melodia zu kategorisieren, motiviert die im 17. Jh. geläufigen Klassifikationen etwa des Tenors, „welcher die beste Arien vnnd Melodey führet" (M. Praetorius, *Syntagma Mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 159), oder der Oberstimme: „*Clarien* ist der *Discant*, der führt die Melodey oder *Choral*" (ibid. 171; vgl. auch J. A. Herbst, *Musica Poëtica*, Nürnberg 1642, 32 f. u. 113).
So gilt für die im folgenden angesprochenen Begriffsmerkmale, daß hinter den unterschiedlichen Bezügen des Ausdrucks zu Kantabilität, zur Oberstimme, zur Idee eines den mus. Satz durchziehenden ‚Hauptgesangs' oder zur Vorstellung eines mus. Werks als Substrat horizontaler Tonbeziehungen keine terminologische Entwicklung zu sehen ist. Denn mit der Bezeichnung wird dadurch grundsätzlich auf eine fundamentale auditive Qualität des Musikalischen rekurriert und werden je nach kompositorischer Technik die für diese Qualität als verantwortlich angesehenen technischen Parameter angesprochen, ohne daß von einer Bedeutungsveränderung auszugehen wäre.

(a) In Fortschreibung der mit dem spätmittelalterlichen melodia assoziierten Kennzeichen der suavitas oder dulcitudo setzt in der zweiten Hälfte des 17. Jh. eine Zuordnung des Melodiebegriffs zu Wahrnehmungsqualitäten wie „angenehm" oder „schön" ein, die parallel mit ihrer Wandlung von einer anfänglich bloß sensuell-ästhetischen Charakterisierung des spezifisch Musikalischen in dezidiert kunstästhetische Bestimmungsmerkmale zu einer Orientierung der

damit gemeinten Sache an dem IDEAL DER KANTABILITÄT führen:

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 13: La Melodie est vn Chant doux & agreable... (25);
J. Rousseau, *Traité de la Viole* (Paris 1687) II, 1: Le Jeu de Pieces de Melodie est un Jeu simple..., & c'est en ce Jeu que l'on doit s'attacher plus particulierement à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agreable & de charmant, il est propre particulierement pour le Dessus de Viole... (56 f.);
J. Ozanam, *Dictionaire mathematique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: La MELODIE, est une douceur de *Chant*, ou de son: c'est-à-dire un beau *Chant*, ou un bel *Air*, car un méchant *Air* ne peut pas être apellé Mélodie (640).

Die bei Rousseau explizit geäußerte Ausrichtung des einstimmigen Instrumentalspiels an dem Gesang der menschlichen Stimme wird seit dem frühen 18. Jh. in Reaktion auf die Entwicklung der Musikanschauung zu einer geläufigen Forderung, so daß das ‚Singen' bzw. Kantabilität sich als dominantes Begriffsmerkmal, wenn nicht gar als Synonym, etabliert:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Melodia*: ...l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez & chantez les uns aprés les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille (43);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) II, 10: Die zur Ausfüllung der *Harmonie* gesetzte Stimmen müßen *cantable i[d]. e[st]*. also beschaffen seyn, daß sie nicht allein eine denen Sängern bequeme, sondern auch nach Wegthuung des *Fundaments* und derer andern Stimmen, eine gute *modulation* oder *Melodey* hören laßen (ed. Benary, Lpz. 1955, 185 f.);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) XIII, 1: ...the *Bass* may be made airy, and to sing well, it may be also properly said to be *melodious* (414);
J.-Ph. Rameau, *Nouveau Système de Musique Theor.* (Paris 1726): La Mélodie se forme de plusieurs Sons entendus successivement, comme lorsque nous chantons (1);
J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728): ...wenn die obere Stimme der rechten Hand eine *Melodie*, das heisset, ein singendes Wesen habe... (543);
Wie nun die *Melodie* hauptsächlich in *cantablen*, *affectuosen* und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die *Passaggien*... besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen (551);
Das *Cantabile*, oder die *Melodie* ist freylich das vornehmste Stück von ⟨ei⟩nem ausnehmenden guten *Gusto*... (937).

(b) Vereinzelt seit dem 17. Jh. (vgl. die Zitate von M. Praetorius oben, II. (3), sowie von Ch. Butler 1636 oben, am Schluß von II. (1)(b)) und verstärkt seit dem frühen 18. Jh. ordnen Autoren den Ausdruck Melodie der Tonfolge der höchsten Lagenstimme bzw. der OBERSTIMME zu, demgegenüber die Tonfolgen der tiefer liegenden Stimmen zwar das Merkmal des Melodischen zugesprochen bekommen können – vgl. das Zitat von Malcolm 1721 im vorangehenden Abschn. –, aber ansonsten gegenüber der Oberstimme als sekundär gelten:

M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter* (Bln 1706): *Canto, a Canore*, weil diese Stimme am hellsten und höchsten steigt: oder *a Cantu*... weil diese Stimm als die alleredelste und *delicat*este unter den 4. Haupt-Stimmen den Gesang und die Melodey gleichsam allein führet. Denn wenn... man den *Discant*isten stillschweigen heist/ so kann kein Mensch aus der *Music* klug werden/ weil der *Discant*, so den andern Stimmen das Leben giebt/ ausbleibet... (36 f.);
Heinichen, *Neu erfundene u. gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung d. General-Basses* (Hbg 1711): ...die *Melodey* des *General-Basses* oder die obere Stimme... (163);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 4: ...denn... da eine *Allemanda*, für vielerley *Instrumente* gesetzet/ in der obersten Stimme allein eine richtige und *prædominir*ende *Melodie* behält/ so hat sie hergegen solche *Melodie* auf dem *Clavier* zertheilet und zerbrochen/ daß alle Mittel-Stimmen daran theil nehmen... (174 f.);
Malcolm, *op. cit.*: ...it [sc. Melody] is a Term chiefly applicable to the *Treble*, as the *Treble* is mostly to be distinguished by its *Air*... (414);
M. Spiess, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): Die M e l o d i a m aber führet, vermög seines Namens, der *Tenor*, dessen Stell doch meistens vertritt der *Discant* oder *Soprano*, weil dieser als *Vox acutissima* vor all anderen Stimmen greller ins Gehör fället (112 b);
Ph. Chr. Hartung, *Mus. theor.-pract.* (Nürnberg 1749) I, 17: Die Haupt-*Melodie* muß in der Stimme seyn, auf welche sich das Gehör am liebsten richtet. Die *Bass*-Stimme ist das nicht; sondern die oberste Stimme; welche wegen der hurtigsten *Vibration* dem Ohr die lieblichste Fühlung machet (50);
vgl. aber auch G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1780): Mit der Definition der M e l o d i e gerieth es dem Hrn. Verfasser [sc. „Herr Ebeling bey der Uebersetzung von Burney's Reisen"] gar nicht; denn Melodie und Diskant ist bei ihm eins... Wie oft kann die Melodie im Grunde liegen, und die obere Stimmen zur Begleitung dienen? (235 f.);
BakerD (London [1895] [2]1923): *Melody*... 2. The leading part in a movement, usually the soprano (119);
vgl. noch den Art. *melody* der *New Encyclopedia Britannica* (Chicago [15]1974), in dem von melody als „the surface of a group of harmonies" im Sinne des „top tone of a chord" als „melody tone" gesprochen wird (zit. nach d. Ausg. 1989, VII, 1033 b). Der Ausdruck ‚Oberfläche' geht dabei auf D. Fr. Tovey zurück, der in der 13. Auflage dieses Werkes (London u. New York 1911, XVIII, 96 b) melody zugleich in musikästhetischer Hinsicht als „the surface of music" beschreibt.

(c) Seit dem frühen 18. Jh. entfaltet sich zudem eine Auffassung von Melodie, die auf die HAUPTSTIMME des homophonen Satzes (→ *Homophonos* III. (4)) gerichtet ist. Schon in dem im vorangegangenen Abschn. zit. Passus von Mattheson tritt diese Auffassung deutlich hervor, bleibt dort aber wesentlich noch an den Gegensatz von Ensemble- und Kloviermusik gebunden. Dennoch erklärt Matthesons Begriffsverständnis die Konvention der Zeit, vor allem Tanzsätze als affektiv charakterisierte „Melodie" zu apostrophieren, ohne daß allerdings der Einfluß der noch im 18. Jh. nachwirkenden mittelalterlichen Auffassung von Melodie als ‚Musik' auszuschließen ist:

op. cit.: *Allemanda* ist eine ernsthaffte *Melodie*... (185 f.);

Courante oder *Corrente* ist eine... lebhaffte *Melodie*... Wiewohl/ wenn die *Melodie unie* und nicht gebrochen ist/ sich die *Couranten* auch wohl singen und unter die *Arietten* zehlen lassen (186);
Sarabanda ist eine *gravitætische... Melodie...* (187);
vgl. auch das BurkhardW (Ulm 1832, 183), das dieses Melodieverständnis wohl als erstes Lexikon mit dem „homophonischen" Satz verbindet.

In der Folge bezeichnet Melodie als Inbegriff der gesanglich geführten Stimme diejenige kompositorische Disziplin, die das ästhetische Primat im Rahmen der mus. Wissenschaft innehat:

Mattheson, *Critica Musica* (Hbg 1722–25): Nachgehends befand ich.../ daß alles harmonische Kunstwerk nur *secundo*; die Melodie aber/ *primo loco* stehen müsse... Da doch *ars melodica* ein solches Stück der Music ist/ dem alle andere Theile zu Dienste stehen müssen (IV, 239);
...so wie SCIENTIA MELODICA zum Grunde aller musicalischen Schönheiten überhaupt/ gesetzet werden muß (IV, 244);
Das *primum & ultimum principium Musicæ* ist *Melodia* (IV, 334, Anm. c);
...so ist/ als unstreitig voraus zu setzen/ daß die *MELODIA* das *centrum Musicæ poeticæ* sey... (IV, 344);
vgl. dazu seine Aussage, daß Melodia „der Innhalt des Stückes seyn sollte" (IV, 261, Anm.);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 5. Stück (30. 4. 1737): Dieser, von dem göttlichen Wesen uns mitgetheilte Trieb äußert sich vornehmlich durch die Melodie, und zwar durch eine solche, die nach keinen Regeln erfunden, und also noch nicht ordentlich und musikalisch eingerichtet und abgetheilet ist. Sie nimmt ihren Ursprung aus uns selbst, und hat dazu keine Regeln vonnöthen. Diese Art der Melodie ist so allgemein, daß wir sie auch, mit gutem Rechte zu dem ersten Grunde der ganzen Musik setzen können (48);
J. Chr. Gottsched, *Handlexicon... d. schönen Wiss.* (Lpz. 1760): *Melodie*, diese ensteht alsdann: wenn man verschiedene Klänge auf einander oder hinter einander setzet. Dieß ist die erste Kunst eines Tonkünstlers, und wer die nicht kann, wird sich durch alle Harmonie vergeblich um Beyfall bemühen. Das Singende nämlich rühret Ohr und Herz: und wo das fehlet, da fehlet die Seele der Musik (1078).

(d) Doch scheint es J.-J. Rousseau zu sein, der seit Mitte des 18. Jh. und ausgehend von dem Verhältnis zwischen ital. und franz. Musik dieses Verständnis von Melodie als gesanglicher Hauptstimme nachdrücklich befördert und daraus die grundsätzliche Auffassung von Melodie als HÖCHSTRANGIGE, DOMINANTE UND AUSDRUCKTRAGENDE SINNDIMENSION des Musikalischen entwickelt. Denn seine einflußreiche Prägung „unité de mélodie", mit der er das ästhetische Prinzip der Einheit von anderen Kunstformen auf die Musik überträgt, umreißt als Leitbegriff die Auffassung, daß eine mus. Komposition von einer einzigen gesanglichen Linie bzw. affektiven Bewegung bestimmt sein solle, an deren Herausbildung auch Harmonik und Nebenstimmen beteiligt sein müssen. Ziel sei es, daß der ‚Gesang' als eine einzige in sich stimmige auditive Wahrnehmung bzw. das Ganze als zusammenhängend empfundene Tonfolge wirke; nur folgerichtig kann er vor diesem Hintergrund die ‚Symphonie' als „instrumentale Melodie" verstehen. Melodie ist somit bei Rousseau fast vollständig von der Bindung an die satztechnische Instanz der Stimme gelöst und als „Inbegriff musikalischen Zusammenhangs" zu lesen, denn der Begriff umfaßt das „Wesen des Tonsatzes" (Dahlhaus 1986, 27):

Lettre sur la musique frç. (o. O. 1753): Quand on commence à connoître la mélodie Italienne, on ne lui trouve d'abord que des graces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentimens agréables; mais pour peu qu'on étudie son caractére pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des Compositeurs dans les grands morceaux de Musique...
Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier des accords, les notes, les parties? Est-ce à force d'entasser desseins sur desseins, instrumens sur instrumens? Tout ce fracas, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin d'animer, et détruiroit l'interêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas; desorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la Musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'ame les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet...; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.
Cette unité de mélodie me paroît une regle indispensable et non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie... (Œuvres complètes V, Paris 1995, 304 f.);
De toutes les parties de la Musique, la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie, est le Duo... L'Auteur de la *Lettre sur Omphale* a déja remarqué que les Duo sont hors de la Nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre... Or le meilleur moyen de sauver cette absurdité, c'est de traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue, et ce premier soin regarde le Poëte; ce qui regarde le Musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une, et sans enjamber (309 f.);
Dictionnaire de Musique (Paris 1768), Art. *Mélodie*: Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Instrumentale Symphonie (274);

Art. *Unité de Melodie*: La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire... Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant: si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.
La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine; les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie* (537);
L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre... (538).

Zwar halten vereinzelt Autoren wie Fr. W. Marpurg weiterhin an der Stimmengebundenheit des Melodiebegriffs sowie an dem Ausdruck des Hauptgesangs im Sinne von Hauptstimme fest und weisen Rousseaus Konzept der unité de mélodie als „Unding" zurück, das besser „Einheit des Ganzen" heißen müsse:

Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik I (Bln 1754): Die Einheit der Melodie... ist ein Unding. Er [sc. Rousseau] spricht doch von Stücken, die harmonisch sind, und von keinen Monodien; von Stücken darinnen die Stimmen nicht mit gleicher Verbindung arbeiten? Allerdings. Die in solchen Stücken herrschende Stimme, der die andern alle nur zur Begleitung dienen, heißt die Hauptstimme, und die darinen befindliche Melodie folglich die Hauptmelodie. Enthalten aber die übrigen Stimmen keine Melodien? Ebenfals. Sie ragen aber nicht hervor, indem sie sich nur auf die Hauptmelodie beziehen. Was soll denn die Einheit der Melodie für ein Ding seyn? In allen Stücken, sie seynd mit gleicher oder ungleicher Verbindung ausgearbeitet, finden sich so viele Melodien als Stimmen da sind. Das was Herr Rousseau Einheit der Melodie nennet, ist längst bey uns... unter einem andern und zwar unter dem eigentlichen und rechtmäßigen Nahmen der Hauptmelodie oder des Hauptgesanges bekannt gewesen. Hätte der Herr Verfasser das Ding mit dem Kunstworte der Einheit benennen wollen: So hätte er es die Einheit des Ganzen... nennen sollen (63 f., Anm.).

Gleichwohl kann der in Rede stehende Ausdruck künftig in verstärktem Maße die Gesamtheit der dominanten linearen Tonbeziehungen eines Werkes oder Satzes im Bilde eines einzigen durchgehenden und durch die Stimmen wandernden ‚Gesanges' zusammenfassen:

Scheibe, *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik* (Altona u. Flensburg 1754): Ich sage z. B. der Gesang einer Arie, imgleichen der Gesang eines Stückes; ferner, wir wollen ein Lied, oder einen Gesang singen. Im ersten Falle bedeutet es die Melodie, die in der Singestimme einer Arie liegt; im andern Falle die Melodie, die in einem jeden Stücke, es sey nun ein Vokalstück oder Instrumentalstück, herrschet; man sagt auch von der Melodie, die sich in den verschiedenen Stimmen eines Stückes befindet: Die Stimmen singen; oder: es ist ein guter Gesang darinnen (LII);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* II (Lpz. 1787), *Einl.*: So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält also ein solches Tonstück... Eine derselben enthält gleichsam den Umriß des Gemäldes, den bestimmten Inhalt des Ideals des Tonsetzers, diese pflegt man die Hauptstimme zu nennen... Die Hauptstimme eines Tonstückes ist nun eigentlich diejenige, die ich... Melodie nenne.
Anmerkung. Es giebt Tonstücke, noch mehr aber einzelne Sätze derselben, in welchen man nothwendig mehr als einer Stimme den Character als Hauptstimme einräumen muß; denn in solchen Sätzen läßt sich der eigentliche melodische Inhalt des Bildes des Tonsetzers nur durch die Vereinigung dieser Stimmen denken. Von dieser Beschaffenheit sind... die beyden Singstimmen eines Duetts da, wo sie entweder Nachahmungen haben, oder in ungleichen Figuren zusammen fortgehen... (3 ff.);
G. Carpani, *Le Haydine* ([Mailand 1812] Padua ²1813): La maggiore però delle invenzioni dell'*Haydn*, e che più d'ogni altra gli servì a creare uno stile suo proprio, sì vago insieme e sì splendido, fu quella di dividere il pensier musicale, ossia la melodia, fra le diverse parti della orchestra, cosicchè ognuna d'esse avesse la sua quota, e ne fossero tutte parti integrali (53); vgl. die Ausführung über Haydns Orchester, „che eseguisse la stessa melodia distribuita tra di essi" (61);
Fr. Grillparzer, Tagebuchaufzeichnung (Oktober 1823): Keine Spur von Melodie [in C. M. von Webers *Freischütz*], nicht etwa blos von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt. (Ich nenne aber Melodie einen organisch verbundenen Satz, dessen einzelne Theile einander musikalisch-nothwendig bedingen) (Sämtliche Werke II, 8, hg. von A. Sauer, Wien u. Lpz. 1916, 128).

Zudem erlaubt dieses Verständnis auch, das mus. Gefüge, sofern es dem ästhetischen Ideal der Zeit gehorcht, als „discorso musicale" bzw. als Zusammenhang von satztechnisch wie formal charakterisierten Partikeln dem Begriff zu subsumieren, der damit synonym mit Komposition oder der formalen Erscheinung eines Stückes wird:

Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796): Ogni ben condotta Melodìa dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello...
Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodìa, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale...
Tale è a un dipresso la struttura, e la condotta della Melodìa generalmente parlando, quale si usa secondo lo stil presente...
La Melodìa di un qualunque pezzo di Musica è dunque composta di varj periodi... (253 ff.; zit. nach Wedell 1995, 307 ff.);
vgl. auch noch B. Widmann, *Formenlehre d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Die Tonverbindung als Mit- und Nacheinander zu Akkorden und zu Melodien im weitern Sinne ist noch nicht Musik, gibt noch kein musikalisches Kunstwerk; ein solches entsteht erst dann, wenn sich dieses Tonmaterial zu einem geregelten, zusammenhängenden und geschlossenen, nach einem wohldurchdachten Plane abgefassten Ganzen gestaltet, das wir Melodie im engern Sinne nennen; sie ist die Form des musikalischen Kunstwerks... Melodie und Form des musikalischen

Kunstwerkes sind identisch, da man sich keine Melodie denken kann ohne Form (7 f.).

Aufgrund dieser Entwicklung avanciert der Melodiebegriff erneut zu einer fundamentalen Kategorie des Musikalischen, mit der – parallel zu dem weiterhin geläufigen Bezug auf eine Ober- sowie ‚Hauptstimme' und der Reflexion auf die stimmenbezogene Bedeutung als Tonfolge – das vom Vokalen abstrahierte affektive und emotionale Substrat einer Komposition oder des Musikalischen schlechthin angesprochen wird. Indem dadurch Melodie, sei es durch Vergleich mit der Physiognomie (Momigny) oder der Rede (Castil-Blaze) als ‚Hauptsache' eines Tonstücks erklärt wird, verfestigt sich die schon oben von Marpurg vorgebrachte Vorstellung von Melodie als eines ‚Hauptgesangs', dem alle anderen kompositorischen Ereignisse im Sinne einer ‚Begleitung' untergeordnet sind:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Melodie*: Sie ist das Wesentliche des Tonstüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstüzung. Die Musik hat den Gesang... zu ihrem Ziehl, und alle Künste der Harmonie haben blos den schönen Gesang zum lezten Endzwek (748 a);
J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* I (Bln u. Königsberg 1776): In der heutigen Musik wird jeder Gesang von einer sich dazu schickenden Harmonie begleitet; nämlich auch in den Tonstücken, wo nur eine einzige Melodie ist, wie in den Arien, hört man noch verschiedene andere, diese Melodie begleitenden Töne, die sich dazu schicken (26);
M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785): ...la mélodie est, en Musique, le principal ouvrier, l'agent le plus efficace. C'est elle qui donne les formes, le mouvement & la vie (29);
La mélodie est donc souveraine de la Musique... C'est elle qui fait chanter les parties secondaires, chacune conformément au rang qu'elle occupe dans l'ensemble: c'est elle encore qui fait à son gré passer le chant principal de la voix aux instrumens, & de tel instrument à tel autre (191);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Mélodie*: On a vu... que la mélodie seule est la vraie Musique (93);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Melodie*: ...hieraus folgt, daß die Melodie das Wesentliche jedes Tonstückes sey... (941);
J.-J. Momigny, *Cours complet d'Harmonie et de Compos.* II (Paris 1805): MÉLODIE. *Melos, le miel* de la Musique, le chant principal d'un Morceau soit vocal, soit instrumental. Plus ce chant, qui est à la Musique ce que le visage est au corps humain, a de physionomie et d'expression, et plus il est parfait en lui-même (684);
Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825), Art. *Mélodie*: La *mélodie* est... le discours musical; chaque partie a sa *mélodie*, son chant ou son discours à part, qui concourt, selon ses moyens, à l'effet du discours principal, que l'on nomme le *dessus*, le *chant*, ou la *mélodie*. La partie ou voix qui exécute le chant le plus saillant, ou ce qu'on nomme l'*air* d'un morceau, est la partie principale, parce que c'est celle qui est chargée de l'exécution du discours de celui-ci, auquel on donne plus spécialement le nom de *melodie*.
La *mélodie* peut passer tour à tour d'une voix ou d'un instrument à un autre. On la place ordinairement au-dessus des accompagnemens (23);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837), Art. *Melodie*: Der Gesang, d. h. im Sinne von Melodie, ist und bleibt die vornehmste Aufgabe, das stete Ziel einer jeden Musik (643);
In technischer Hinsicht theilt man die Melodie... noch ein in Haupt- und Nebenmelodie... Unter Hauptmelodie versteht man zuweilen auch das, was richtiger Hauptstimme heißt, und im Gegensatze dazu unter Nebenmelodie die Neben(Mittel)stimme... Hauptmelodie ist eigentlich nur die Melodie in einem Satze, die den Hauptausdruck hat... Gewöhnlich liegt die Hauptmelodie in der obersten Stimme... (646);
R. Wagner, *Oper u. Drama* (entstanden 1850/51): Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.
Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist... so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst (Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, III, 309; vgl. auch → *Unendliche Melodie* I.–IV.);
BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Melodie*: Man nennt auch Melodie diejenige Stimme in einem Tonstücke, welche den Hauptgedanken vorträgt, es mag dieser in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme liegen. Endlich wird auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch für den cantabeln Inhalt eines Tonsatzes, für das angenehm Gesangliche in demselben, das Wort Melodie gebraucht (945).

Lit.: E. FUBINI, Il concetto di natura e il mito della musica ital. nel pensiero di J.-J. Rousseau, Rivista di Estetica A. X, Nr. 10, 1965; R. DI BENEDETTO, Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica ital. fra il 1790 e il 1830, Analecta Musicologica XXI, 1982; C. DAHLHAUS, Unité de Mélodie, in: Aufklärungen. Studien zur dtsch.-franz. Musikgesch. im 18. Jh., hg. von W. Birtel u. Chr.-H. Mahling, Bd. II, Heidelberg 1986; DERS., Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh. II, hg. von R. E. Müller, Gesch. d. Musiktheorie XI, Darmstadt 1989, 61–69; FR. WEDELL, Annäherung an Verdi. Zur Melodik d. jungen Verdi u. ihren musiktheor. u. ästhetischen Voraussetzungen, Kieler Schriften zur Musikwiss. XLIV, Kassel 1995, 19–35.

(4) Die Herausbildung des neuzeitlichen Melodiebegriffs um 1600 zur Bezeichnung der Tonfolge setzt einen Prozeß in Gang, der im 18. Jh. zur expliziten DIFFERENZ UND KOMPLEMENTARITÄT DER KATEGORIEN HARMONIE UND MELODIE mit Blick auf Musik führt und in seiner Folge das mus. Gefüge in einem System von vertikalen und horizontalen Ton- sowie Intervallbeziehungen festlegt.

Vor dem Hintergrund des lat. melodia als Begriff für das hörbar Musikalische, das im Mittelalter dem Wortfeld um harmonia (im Sinne des simultanen wie sukzessiven ‚Zusammenpassens' der Tonhöhen eines Tonsystems) zugehört, verzeichnen Theoretiker bis ins 18. Jh. immer wieder die offenkundig austauschbare Bezeichnungsfunktion beider Begriffe, die erst seit dem ausgehenden 17. Jh. als irrig zurückgewiesen wird:

N. Oresme, *Livre de Politiques d'Aristote* (um 1374), *La table des expos. de fors mos de* POLITIQUES: *Armonie* est concorde de pluseurs vois differentes, et est ce que aucuns appellent *deschant*. Et melodie, est beau plain chant, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre et comme tout un (ed. Menut, Transactions of the American Philosophical Society, New Series LX, 6, 1970, 370 b; vgl. ausführlich oben, II. (1)(a));

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2 *Of Melodi: Melodi...* dhowgh [sc. though] soometime it bee used for Harmoni, or Concent of many Partes (44, Marginalie);

A. du Cousu, *La Musique universelle* (Paris 1658) I, 13: ...Doncques la Melodie proprement est vn Chant parfaitement doux & agreable; & quelquefois aussi l'on nomme Melodie vne bonne & agreable Harmonie (25);

J. Ozanam, *Dictionaire Mathematique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: ...l'arrangement des Sons, & le choix des *Cordes*, propres au *Sujet*, produisent la Mélodie, que quelques-uns confondent mal à propos avec *l'Harmonie...* (640 f.);

E. Chambers, *Cyclopædia* (London 1728): ...tho' in common Speech, these two [sc. „Melody" und „Harmony"] are frequently confounded (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 218 a).

Mit der expliziten Fixierung von melodia als der Ton- oder Intervallfolge einer Stimme um 1600 bei J. Burmeister beginnt eine Gegenüberstellung von melodia und harmonia im Sinne von Ein- und Mehrstimmigkeit, wobei anfänglich melodia jedoch harmonia untergeordnet wird, da der mehrstimmige Satz als Zusammenfügung von einzelnen Stimmen begriffen wird und somit melodia noch nicht als eigenständige Dimension dem Harmoniebegriff gegenübertritt (vgl. die Belege oben, in Abschn. II. (2)). Doch schon gegen Ende des 17. Jh. verlagert sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Bewertung des Melodiebegriffs als kantablem Gesang und der beginnenden Aufspaltung der Bedeutung von Harmonie in Akkord (→ *Accord* II.) und mehrstimmigen Satz (vgl. den Unterschied zwischen „harmonia propia" und „harmonia non propia" bei Zarlino, zit. oben, I. (4)) das Verhältnis beider Kategorien zugunsten einer Komplementarität im Hinblick auf Definitionen von Musik:

Ozanam, *op. cit.*: LA MUSIQUE est une Science, qui recherche, & explique les proprietez des *Sons*, en tant qu'ils sont capables de produire quelque *Melodie*, ou quelque *Harmonie* (640); vgl. seine Bestimmung „une seule voix peut faire mélodie, au lieu que L'HARMONIE, est une convenance agreable de deux ou plusieurs sons, qui se font entendre à même tems" (641).

Indem J. G. Walther mit der Einbindung von Melodie und Harmonie als der zwei zentralen Teile der Kompositionslehre den Grundstein für deren anschließende Systematik legt, begründet er gleichzeitig eine Tradition der kategorialen Ausdifferenzierung zweier Fähigkeiten bzw. der Aufspaltung in einen – auf Harmonie gerichteten – rationalen, wissenschaftlichen und einen die Erfindung von Melodie betreffenden ‚poetischen' Schaffensbereich, der dem im vorangegangenen Abschn. beschriebenen Gewicht der horizontalen Bezüge des Musikalischen korrespondiert (→ *Compositio* V. u. V. (3) u. (4); vgl. auch unten, IV. (1)).

Doch bleiben beide Begriffe immer auch in einem grundsätzlichen Verhältnis aufeinander bezogen, da sie die elementaren Gegenpole in einer Auseinandersetzung über das ursprüngliche und bestimmende Wesen der Musik verkörpern, in einem Disput, der ausgehend von zwei differierenden Auffassungen von Melodie insbesondere in der Kontroverse zwischen Rameau und Rousseau zugleich zu einer Reflexion über die Fundamente des Musikalischen und zu einem Streit über musikästhetische Positionen wird. Letztlich erweist sich der Melodiebegriff Rousseaus in dieser Diskussion als das flexiblere Konzept, um die dominanten affektiven Komponenten der zeitgenössischen Musikanschauung aufzunehmen, vor allem aufgrund der seit 1750 bei ihm erkennbaren Auffassung, mélodie im Sinne einer einheitlich ausgeprägten und dominierenden gesanglichen Linie bzw. eines ‚Hauptgesangs' an die expressive Qualität der menschlichen Stimme zurückzubinden (vgl. den vorangegangenen Abschn. und unten, V. (1)), so daß die von Rameau hervorgehobene Ableitung der melodischen Tonstufen aus der mit harmonie angesprochenen Ton- bzw. Klangsystematik und damit sein Argument, daß mehrere „mélodies" im Sinne der Stimmen eines Satzes zu einem harmonischen Ganzen zusammensetzbar sein müssen, an Rousseaus Melodieverständnis vorbeizielt:

J.-Ph. Rameau, *Traité de L'Harmonie* (Paris 1722) II, 19: Il semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelqu'ordre de Melodie que l'on observe dans chaque Partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne Harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les Regles de l'Harmonie. Cependant pour rendre ce tout Harmonique plus intelligible, on commence par enseigner la maniere de faire un Chant; & supposé que l'on y fasse quelques progrès, les idées qu'on peut avoir s'evanoüissent, dès qu'il s'agit d'y joindre une autre partie, on n'est plus maître du Chant; & pendant que l'on s'exerce à chercher la route que doit tenir une Partie par rapport à l'autre, on perd souvent de vûe celle que l'on s'étoit proposée, ou du moins on est obligé de la changer; sinon la contrainte où nous tient cette premiere Partie, ne nous permet pas toûjours de donner aux autres un chant aussi parfait qu'on pourroit le souhaiter. C'est donc l'Harmonie qui nous guide, & non pas la Melodie (138 f.);

J.-J. Rousseau, *Examen de deux Principes avancés par M. Rameau* (zw. 1755 u. 1766): ...je voudrois demander à M. Rameau..., si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la mélodie...? Puissions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur commencera par établir une belle basse-fondamentale, et pour nous mener savamment

de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression de progression de la basse, mais des infléxions que le sentiment donne à la voix (Œuvres complètes V, Paris 1995, 352 f.);
ders., *Essai sur l'Origine des Langues* (entstanden 1750er Jahre) XVIIII: La mélodie étant oubliée et l'attention du musicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet...; ce furent les successions harmoniques qui réglérent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie on ne put méconoitre en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mére, et nôtre systême musical étant ainsi devenu par degrés purement harmoniques, il n'est pas étonant que l'accent oral en ait souffert, et que la musique ait perdu pour nous presque toute son énergie (loc. cit., 427);
vgl. RousseauD (Paris 1768), Art. *Musique*: La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous... (307).

Indessen wird gleichzeitig – und parallel mit einem Ausgleich in der genetischen Frage – die konstitutive Stellung der Begriffe Melodie und Harmonie im Blick auf Musik vertieft. Zwar lassen sich vereinzelt Versuche belegen, daneben auch andere Kategorien wie „Galanterie" (Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 137 f.) oder „Expression" (Ch. Avison, *An Essay on Mus. Expression*, London [2]1753, 21) einzubinden. Doch konstatiert die überwiegende Anzahl der Autoren seit dem 18. Jh. eben diese Komplementarität, da erstens das System der Musik in technischer Hinsicht auf die spezifischen Basiselemente Ton und Intervall gegründet wird und zweitens die Zweidimensionalität der Notation dazu führt, in Analogie zu Melodie als sukzessiver oder horizontaler Dimension den Ausdruck Harmonie entsprechend der Vertikale zuzuordnen, auch wenn dadurch der gemeinte Sachverhalt zur Akkordbildungslehre verkürzt wird und das Spezifische der Akkordfolge in Stimmführung aufgeht:

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1755): Die sicherste Meinung scheint... diese zu seyn, daß alle beide Stücke, die Harmonie und die Melodie zu gleicher Zeit entstehen, (α) weil natürlicher Weise bey jeder Folge einzelner Klänge eine Folge von soviel andern, als damit Harmonie machen können, sogleich concipiret wird (β) weil man sich keine Harmonie vorstellen kann, ohne sich so viele Melodien zugleich vorzustellen, als die Harmonie über einander gesetzte Töne enthält (23);
M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785): Tout l'essence de la Musique est donc comprise dans ces deux mots *Mélodie, Harmonie*. L'harmonie superpose les sons & les fait parler ensemble; la Mélodie règle les degrés d'intonation, & la durée des tems, suivant lesquels les sons se succèdent. *Succession*, voilà la mélodie; *Simultanéité*, voilà l'harmonie (28);
LichtenthalD II (Mailand 1826): MELODIA, s. f. Nell'ampio senso s'intende sotto questo vocabolo una successiva unione di suoni in ritmica proporzione, a differenza dell'armonia, la quale è un'unione simultanea de'suoni; si potrebbe quindi rappresentare la melodia con ..., e l'armonia con ⁝ (26);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Melody*: In the most general sense, a succession of musical tones, as contrasted with harmony, i.e., musical tones sounded simultaneously. Thus, melody and harmony represent the horizontal and the vertical elements of the musical texture (435 b f.);
A. Souris, Art. *Mélodie*, Abschn. A., in: *Encyclopédie de la Musique* III, hg. von Fr. Michel (Paris 1961): ...recouvre toutes les relations possibles dans l'ordre de la succession. Théoriquement, elle s'oppose à la notion non moins générale d'harmonie, laquelle concerne les relations simultanées. En fait, ces 2 modes de relations temporelles sont indissociables, mélodie et harmonie ayant en commun un élément structurel essentiel, l'*intervalle*... (178 a).

(5) Im 20. Jh. wird offenkundig mangels geeigneter begrifflicher Kategorien mit dem Ausdruck Melodie vereinzelt die ‚Beziehungslogik' auch anderer sukzessiver Ordnungszusammenhänge als dem der Tonhöhenfolge metaphorisch hervorgehoben.
Zentrales Beispiel dafür ist A. Schönbergs Prägung Klangfarbenmelodie (→ *Klangfarbenmelodie* I.–III.). Sie hat ihre Wurzeln in Schönbergs Versuch, „Klanghöhe" und „Klangfarbe" nicht mehr wie bisher kategorial zu differenzieren, sondern dergestalt zu subordinieren, daß Klangfarbe den umfassenden und die Parameter der Tonhöhe wie auch der Klangfarbe im engeren Sinne einschließenden Begriff darstellt. Entsprechend Schönbergs Auffassung von Melodien als „Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorrufen", rekurriert der Ausdruck Klangfarbenmelodie auf das utopische Ziel, „aus dem, was wir schlichtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehungen untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt" (*Harmonielehre*, Wien 1911, 470 f.).
Der Ausdruck Akkordmelodien, den E. Erdmann in dem Aufsatz *Moderne Klaviermusik* (Melos I, 1920, Nr. 2, 35) im Zusammenhang mit „Errungenschaften der Schönbergschen Klavierbehandlung" und wohl unter Bezug auf dessen Klavierstück op. 11 Nr. 3 aufbringt, verweist demgegenüber offensichtlich auf Tonhöhenbewegung, ist aber vermutlich von der Vorstellung einer Abfolge einzelner Töne oder Tonhöhen abgelöst, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß Erdmann hier von mehreren gleichzeitig ablaufenden und akkordisch zusammengefaßten Tonfolgen spricht.
Hingegen bezieht A. Souris die entsprechende franz. Bezeichnung mélodie d'accords eindeutig auf eine „suite d'accords de même espèce s'enchaînant parallèlement" und betont: „en fait, il ne s'agit que d'une seule ‚voix', car tout redoublement parallèle, à quelque intervalle que ce soit, relève moins d'harmonie que de timbre" (Art. *Mélodie*, Abschn. A., in: *Encyclopédie de la Musique* III, hg. von Fr. Michel, Paris 1961, 178 b).

K. Stockhausen wiederum prägt unter Bezugnahme auf Werke wie *Gruppen für drei Orchester* (1957–59) oder *Carré für vier Orchester* (1959–60) und im Kontext der räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten in der elektronischen Musik die Ausdrücke Raummelodie und Raummelodik, um die kompositorische Gleichwertigkeit dieses Parameters mit der traditionellen Tonhöhenorganisation und die Stimmigkeit von intendierten Klangbewegungen im physikalischen Raum hervorzuheben:

Vier Kriterien d. Elektronischen Musik (1972), in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): Der Klang bewegt sich dabei [sc. in *Carré*] mehr oder weniger genau nachvollziehbar von Gruppe zu Gruppe im Raum. Es gibt räumliche Konstellationen, die genauso klar sind wie Intervallkonstellationen in der Harmonik... Raumkonstellationen sind so komponiert wie die Intervallkonstellationen in Melodien und Akkorden. Ich spreche dann von Raummelodik und Raumharmonik (381);
Wenn ich den Raum topologisch orte und entsprechend strukturell komponiere, um Klänge im Raum sich in ganz bestimmten Ordnungen bewegen zu lassen, so kann das zu einer unerhört lebendigen Musik führen. Ich könnte im Verlauf einer Komposition genauso *räumliche Konstellationen* etablieren wie Akkorde, und darauf andere Konstellationen beziehen; ebenso Raummelodien komponieren, die also durch das Hoch- und Tiefgehen von Klängen, durch das An-mir-vorbeikommen in bestimmten Höhen oder Tiefen oder geraden oder gekrümmten Linien, alle möglichen geometrischen Konfigurationen beschreiben, wenn sie vom Komponisten strukturell benutzt werden. Und so haben wir einen neuen Darstellungsbereich für die Komposition gewonnen (384 f.).

III. Neben der weitgefaßten und auf die Gesamtheit der Tonfolge in einer oder mehreren Stimmen gerichteten Bedeutung erhält der Begriff Melodie seit dem 18. Jh. auch eine stärker inhaltliche Konnotation als Sinneinheit durch seinen Bezug auf die AFFEKTIV, RHYTHMISCH UND QUALITATIV BESTIMMTE SOWIE IM FORMALEN VERLAUF HERAUSGEHOBENE UND ABGRENZBARE TONFOLGE.

(1) Seit um 1730 charakterisiert Melodie häufig die in Hinsicht auf ihre Funktion im formalen Verlauf als THEMA, (HAUPT-)SATZ, PERIODE UND GEDANKE angesprochenen Bestandteile und hebt sie dadurch qualitativ als einstimmige Tonfolge hervor.
Im 18. Jh. werden mit diesem Ausdruck insbesondere Hauptsatz und Thema (→ *Thema* II. (3)) näher bestimmt:

J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): Die freye *Imitation*, wodurch ich, ohne mich an gewiße Gränzen zu binden, mit dem *Themate* oder *Melodie* verfahren kan, wie ich will (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 40);
Jedwedes *musicali*sches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück... gleichsam durchzuführen und zu *imitieren* (42 f.);
Wenn aber auf diese Weise das *Thema* nacheinander in alle vier Stimmen gesezt wird, so erfordert die Nothwendigkeit, daß, wenn die andere eintritt, die erste eine andere *Melodie* dazu auf geschickte Art hören laße... Diese gegen das *Thema* klingende *Melodie* muß aber auch von der Beschaffenheit seyn, daß sie in denen übrigen Stimmen *imitirt* werden kan... (46);
Es ist ein geschicktes *Thema* zu erfinden, welches eine vollkommene doch ganz kurze *Melodie* in sich faßet, und auf *melodieuse* Arth clausuliret (49);
ders., *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 49. Stück (4. 8. 1739): Man soll eine gewisse kurzgefaßte Melodie erfinden; diese muß nun bloß aus einem natürlichen Gesange, oder aus einigen Sprungsweise hintereinander gesetzten Intervallen bestehen. Dieses ist nun der Hauptsatz, oder das so genannte *Thema*. Dieser Hauptsatz soll aber aufs höchste kaum zweene Takte lang seyn (451);
Der Hauptsatz in einer Fuge, das *Thema*, oder der *Dux*, der Führer ist eine kurze, doch vollständige Melodie, die einer öftern Wiederholung fähig ist. Eine Melodie ist er, weil er sich nur in einer Stimme befindet. Diese Melodie muß aber auch kurz seyn... Sie muß also so beschaffen seyn, daß man sie sofort im Gedächtnisse behalten kann... Sie soll auch ferner vollständig seyn. Das ist, sie muß ohne Zuthuung eines andern Satzes von sich selbst bestehen..., und endlich eine ordentliche musikalische Periode ausmachen (455 f.);
M. Spiess, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): Bey unserem vorhabenden *Contrapunct* verstehen wir dermahlen durch die *Melodie* nichts anderes, als das so genannte *Subjectum* oder *Thema* (113 a).

Der dadurch aufkommenden Konkurrenz zweier Sinnschichten bzw. dem Konflikt im Ansprechen von Teil und Ganzem der linearen Dimension wirken Theoretiker des 18. Jh. mit präzisierenden Adjektiven entgegen, wenn sie nicht – wie Sulzer und Koch – an dem weiter gefaßten Begriffsverständnis festhalten und dem Begriff Melodie Thema oder Hauptsatz als formale Teile unterordnen:

Ph. Chr. Hartung, *Mus. theor.-pract.* (Nürnberg 1749) I, 26: Eine kurze oder einfache *Melodie* darf, wann sie einmahl in einer grossen *Melodie* zu Ende ist, wiederholt werden...
Wann in einer grossen *Melodie* einerley kurze *Melodie* in der Haupt- hernach in denen Neben-*Harmonien* wieder vorkommt, so heißt diese Art der kurzen *Melodie* ein *Thema* (72);
Anon. [signiert „T. S."], *Beytr. zu einem mus. Wörterbuche* ([Berlinisches Magazin I, 1765] Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend III, 1769), Art. *Melodie*: Nimmt man nun eine Haupttonart an, in welcher die Melodie sich anfängt, und man führt sie dann... gehörig in die Nebentonarten herum und wieder zu der Haupttonart zurück, worinn sie sich auch endigen muß; so nennt man dieses alsdann eine ganze Melodie. Eine solche Melodie wird wieder in Perioden, diese in Gedanken, die Gedanken in Tacte ... getheilt (330);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771): *Hauptsatz. (Musik.)* Ist in einem Tonstük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift... (522 a);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* II (Lpz. 1787): Unter den verschiedenen Absätzen eine[r] Melodie enthält gemeiniglich der erste derselben den Hauptgedanken, das ist denjenigen, der gleichsam die Empfindung bestimmt, welche das Ganze erwecken soll, und dieser wird das *Thema* oder der *Hauptsatz* genennet... (347 f.).

Gleichwohl erweist sich offenkundig der Melodiebegriff auch im 19. Jh. als unumgänglich zur formfunktionalen Bestimmung von Tonfolgen, sei es hinsichtlich der syntaktischen Qualität durch die Gleichsetzung mit Satz oder Periode (→ *Periodus* III. (1)–(3)), sei es im Blick auf die inhaltliche Geschlossenheit durch die Parallelität mit der Kategorie des Gedankens oder sei es in Hinsicht auf den formalen Prozeß als Hauptmotiv:

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* I (Lpz. 1837): ...die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen – tonisch und rhythmisch – abzuschliessen, und wurde zum Satze... (25);
J. Chr. Lobe, *Compos.-Lehre* (Weimar 1844): Das Wort Motiv wird in der musikalischen Kunstsprache von Vielen in einem weiteren Sinne so gebraucht, dass sie darunter eine ganze Melodie, namentlich ein Thema verstehen (15);
A. Siebeck, *Kleine Compositionslehre* (Tübingen 1850): Ein Satz ist aber in der Tonkunst nichts anderes, als eine Melodie, mag er Vorder- oder Nachsatz... sein (68);
BernsdorfL III (Offenbach 1862) [*Nachtrag*], Art. *Melodie:* Diejenige Melodie, welche in einem Tonstücke als vorherrschender und den Charakter des Ganzen bestimmender Gedanke, als hauptsächlicher Keim der Entwickelung sich darstellt, heißt Hauptmelodie (auch Hauptthema, Hauptsatz, Hauptmotiv genannt) (257);
BremerL (Lpz. 1882): *Melodie...* bedeutet... eine nach rhythmischen und ästhetische Gesetzen geordnete Folge von Tönen als Träger eines musikalischen Gedankens, die Melodie als kunstmäßig gebildeten Gesang im Tonstücke (440 a);
A. Halm, *Von zwei Kulturen d. Musik* ([1913] Tübingen ³1947): Das Individuum, d. i. das Thema, die Melodie, gilt dort [sc. in der „klassischen Sonate"] nicht sowohl als ein Wesen für sich... (252);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. ²1920): Man unterscheidet zwischen Motiv und geschlossener Melodie oder Thema... (235);
Th. Wiehmayer, *Mus. Formenlehre in Analysen* I (Magdeburg 1927): ...Periodenform, die als Gefäß für alles das in Betracht kommt, was man gemeinhin unter „geschlossener Melodie" versteht (62).

Ungeachtet dessen bleibt der Bedeutungsumfang des in Rede stehenden Ausdrucks auch im 20. Jh. so weitgespannt und im Grundsätzlichen verwurzelt, daß etwa E. Toch dezidiert einen Unterschied zwischen Thema und Melodie konstatiert:

Melodielehre (Bln 1923): Wir wollen an der Bezeichnung „Melodie" festhalten... Es wäre verfehlt, an ihre Stelle die Bezeichnung „Thema" zu setzen. Das Thema ist vielmehr bereits ein Produkt, ein Geschöpf der Melodie (7; ausführlich zit. → *Thema* II. (3)).

In anderer Hinsicht grenzt aber auch A. Schönberg Melodie von Thema ab. In einem im Juni 1934 verfaßten Abschn. eines geplanten Lehrbuchs mit dem Titel *Der mus. Gedanke* bestimmt er die Melodie als eine „specielle Art von *Thema*", wobei er dem „üblen Gebrauch" des Wortes (vgl. unten, III. (3)) eine von der Charakteristik des ‚Hauptgesangs' abgeleitete Auffassung entgegenstellt:

Melodie ist eine specielle Art von *Thema.* Während dieses sich damit begnügen dürfte, die gedanklichen, konstruktivistischen und motivischen Verpflichtungen so zu erfüllen, dass auch die *Gesetze der Fasslichkeit* miterfüllt sind, ist für die Melodie noch einiges andere charakteristisch. Ein übler Gebrauch schreibt diesen Namen fast ausschliesslich lyrisch-cantabilen Themen zu, wobei das Komische passiert, dass ein gewisses endloses Geplärre auf einem Ton⟨,⟩ an welches sich ein gefühls-durchlässiger Phrasenteil... anreiht, bloss weil es sehr angenehm zu singen und so leicht mit *Gefühl* zu tränken ist, für Melodie gehalten wird... Ich würde als wesentlichstes Merkmal der Melodie bezeichnen: 1. äusserst langsame und sparsame *Entwicklung*; 2. *Konzentrierung* alles Geschehens in eine einzige Stimme, neben welcher alle anderen geradezu verkümmern. 3. weitgehende *Vereinheitlichung* allen Figurenwerks; 4. oftmalige *Wiederholung* wenig variierter *Phrasen* (ed. Carpenter/Neff, *The Mus. Idea...*, New York 1995, 180);
vgl. auch seine Ausführungen in einem unter dem Titel *Bei Arnold Schönberg* (Neues Wiener Journal, 10. 1. 1909) abgedruckten Interview mit P. Wilhelm: „Überdies glaube ich, daß man sich über den Begriff Melodie nicht im klaren ist. Gewöhnlich versteht man unter Melodie – das, was man nachpfeifen kann... Im allgemeinen scheint man unter Melodie eine möglichst prägnante Formung eines musikalischen Gedankens von lyrischem Charakter, mit möglichst übersichtlicher Anordnung zu verstehen. Bei der Einfachheit aber, die an der Melodie besticht, ist die Kehrseite der Medaille: die Primitivität (*Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 157 f.).

(2) Dem selbstverständlichen Gebrauch des Wortes Melodie für die „abgerundete, prägnante, individualisierte Tongestalt" (Chr. von Ehrenfels, *Zur Klärung d. Wagnerkontroverse* [1896], in: Philosophische Schriften II, hg. von R. Fabian, München u. Wien 1986, 115) stehen nur sehr vereinzelte Versuche zur Seite, den Begriff mit überwiegend technischen Kennzeichnungen als GESCHLOSSENE EINHEIT zu definieren. Inwiefern eine solche Begriffsbestimmung als überflüssig, tautologisch oder gar unmöglich erachtet wird, veranschaulicht eine Marginalie A. Schönbergs neben seiner im vorangegangenen Abschn. zit. Ausführung über das „wesentlichste Merkmal der Melodie": Sein lakonischer Eintrag „Was ist Wasser? H_2O" (ed. Carpenter/Neff, *The Mus. Idea...*, New York 1995, 180) mag ihm gelten als Hinweis auf den

sich jeder terminologischen Präzisierbarkeit entziehenden elementaren Bedeutungsradius.
H. Riemann hingegen versucht, den Melodiebegriff vom Umfang her als Sinneinheit in Analogie zur Syntax der Sprache festzulegen:

RiemannL (Lpz.⁷1909): Melodie..., eine in sich einheitlich gestaltete und abgeschlossene Tonfolge; besonders im Gegensatz zu Motiv und Phrase ein abgerundetes musikalisches Gebilde, das zum mindesten einem vollständigen Satze der Sprache zu vergleichen ist und aus der Verbindung einer kleineren oder größeren Zahl von Gliedern (Motiven) entsteht. Die meisten Melodien haben aber entsprechend der Entstehung des Wortes den Umfang von Strophen und gliedern sich in mehrere Sätze (898 a f.).

Die wohl prominenteste Definition in dem hier behandelten Sinne stammt von F. Busoni, dessen Unterfangen allerdings nicht frei ist von Zügen einer Apologetik der eigenen kompositorischen Ästhetik. Die in erster Fassung in einem Brief an seine Frau vom 22. 7. 1913 festgehaltenen Ausführungen vermitteln Busonis Bemühen, neben den technisch allgemeinen aber unspezifischen Bestimmungen das Charakteristische mit Kategorien wie „Gemütsstimmung" oder „Ausdruck" (vgl. auch unten, V. (1) u. (2)) zu fassen, umschreiben aber im wesentlichen die Vorstellung der Gestaltqualität einer Tonfolge, die „ihr Wesen" unabhängig von Transposition und Instrumentation beibehält (siehe dazu unten, V. (3)):

Von d. Einheit d. Musik (Bln 1922): Versuch einer Definition der Melodie: eine Reihe von wiederholten, (1) steigenden und fallenden (2) Intervallen, welche rhythmisch (3) gegliedert und bewegt, eine latente Harmonie (4) in sich enthält und eine Gemütsstimmung (5) wiedergibt; die unabhängig von Textworten als Ausdruck (6) unabhängig von Begleitstimmen als Form (7) bestehen kann und besteht; und bei deren Ausführung die Wahl der Tonhöhe (8) und des Instrumentes (9) keine Veränderung auf ihr Wesen ausübt... (287);
vgl. auch seine erstmals 1930 veröff. *Nachgelassenen Skizzen zu einem Lehrbuch „Die Melodie"*, wo die geschlossene Einheit als „selbständiges organisches Gebilde" angesprochen wird:
Melodie: eine Folge von Intervallen, deren Zusammenstellung abwechselnd als Bruchstücke von Tonleitern und zerlegten Akkorden erkennbar sind, diese aber meistens durch Einschiebungen von Durchgangsnoten, Vorhalten und Vorschlägen verdeckt werden.
Rhythmische Gestaltung, harmonische Bewegung und eine auf Gleichgewichtsinstinkt ruhende Anordnung jener Intervalle, endlich Ausdruck und Stimmungsgehalt schaffen die Melodie zu einem selbständigen organischen Gebilde (*Wesen u. Einheit d. Musik*, Bln 1956, 53).

Derartigen Rückgriffen auf das Vokabular der Ausdrucksästhetik weicht C. Dahlhaus dadurch aus, daß er unter Beschränkung auf die technische Dimension der Tonfolge und unter Außerachtlassung der rhythmischen und syntaktischen Merkmale nur deren Potential für eine ‚einheitliche' und ‚zusammenhängende' Wahrnehmungsqualität als essentiellem Begriffsmerkmal konstatiert:

Art. *Melodik*, in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von R. Stephan (Ffm. 1957): Melodie... heißt eine Folge von Tönen verschiedener Höhe oder von Intervallen verschiedener Größe und Richtung, die als Einheit und Zusammenhang aufgefaßt werden kann und soll (196).

(3) Doch auch dieses in den beiden vorangegangenen Abschn. angesprochene Verständnis von Melodie als individueller Gestaltung einer kürzeren Tonfolge bleibt wesentlich an rezeptionspsychologische und ästhetische Konnotate zurückgebunden und erschöpft sich seit dem 19. Jh. letztlich in der Umschreibung des qualitativen Begriffsinhalts als ‚SCHÖNE STELLE' (Th. W. Adorno) bzw. polemisch als Inbegriff einer hedonistisch-sensualistischen Musikauffassung.
Schon im frühen 18. Jh. ist eine Tendenz erkennbar, mit dem Ausdruck die schon im mittelalterlichen Begriffsverständnis angelegte Dimension des sinnlich Schönen von Musik anzusprechen und damit eine primär auf das ‚Gefällige' gerichtete kompositorische Arbeit als ‚leer' und ‚eitel' zu bewerten. Zwar begegnen vereinzelt singuläre Definitionen, die dieses Verständnis wertneutral über das Merkmal der Einprägsamkeit zu fassen suchen (vgl. etwa C. Gollmick, *Kritische Terminologie...*, Ffm. 1833, 51, Anm.: „Je mehr solche Tonfolgen verständlich, anziehend und bleibend für unser Ohr sind, desto mehr verdienen sie den Namen *Melodie*"). Doch abgesehen von solchen singulären Bestimmungen vertritt Melodie in derartigen Kontexten und insbesondere im Zusammenhang mit der nachhaltigen Herausbildung einer mit den Namen Beethoven und Rossini verbundenen Dichotomie von Geist und Sinnlichkeit (Sponheuer 1987, 22) diejenige Musik, die aussagelos und damit als oberflächlich gilt. Zugleich artikuliert jene Wortverwendung einen tiefen Vorbehalt gegen eine auf das ‚punktuelle' Hören gerichtete Schaffensweise und steht somit im Kontrast zu einer auf die Prozessualität als Resultat von kompositorischer Arbeit in mus. Form gerichteten Musikauffassung:

Fr. de Castagneres Chateauneuf, *Dialogue sur la musique des anciens* (Paris 1725): Il est donc aisé de comprendre que faisant leur principale étude de l'expression, ils y ayent tout autrement réussi que nous, qui la négligeons souvent pour le vain plaisir des oreilles, & pour une mélodie qui ne dit rien à l'esprit (78);
Fr. W. Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen* (Breslau 1786): [E. G. Baron] ...durchflochte die schwersten Passagen mit schmelzenden pathetischen Melodien... (159);
J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) II, 11: Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein... (Werke IV, hg. von E. Schmidt, Lpz. o. J., 106);
G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über d. Ästhetik* (zw. 1818 u. 1828/29) III, 2, 3, a: Wie der Vogel in den Zweigen... heiter, rührend singt, um zu singen..., ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht

auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, ...häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt (ed. Bassenge, Bln u. Weimar [4]1985, II, 309);
R. Schumann, *Mus. Haus- u. Lebensregeln* (entstanden zw. 1848 u. 1850): „Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür (Gesammelte Schriften, hg. von M. Kreisig, Lpz. [5]1914, II, 169);
R. Wagner, *Oper u. Drama* (entstanden 1850/51): Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm [sc. Rossini] die absolute Melodie aufgegangen... Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet... (Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, III, 251 f.);
[Die Geschichte der Oper] ...war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form... allein noch begriff (255);
K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): Rossini bereichert das italienisch melodische Element mit den Tonmitteln der deutschen Musik, zieht aber die Oper zur Einseitigkeit des Melodiereizes, der Gesangsanmuth und Gesangsvirtuosität, des äußern Effects wieder herab (1147);
Adorno, *Einl. in d. Musiksoziologie* (Ffm. 1962): Die Entfaltung einer Komposition ist gleichgültig, die Hörstruktur atomistisch: der Typus [sc. des „Bildungshörers oder *Bildungskonsumenten*"] lauert auf bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke (Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 184);
ders., *Schöne Stellen* (Rundfunkvortrag 1965): Vorkünstlerisch ist das atomistische Hören, das an den Reiz des Augenblicks, den angenehmen Einzelklang, die übersichtliche und behaltbare Melodie unkräftig, passiv sich verliert (loc. cit. XVIII, Ffm. 1984, 695);
vgl. auch Adornos abwertende Wortbildung melodisieren in seiner *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949) – „die Absage ans neuromantische Melodisieren, an das Saccharin des Rosenkavaliers" (loc. cit. XII, Ffm. 1975, 138) –, die schon bei A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838, 115) begegnet und nach A. Schönberg, *Harmonielehre* (Wien [1911] [3]1922, 9) ein Tun bezeichnet, das „den Geschmack verdirbt und falsche Vorstellungen vom Komponieren hervorruft".

In gleicher Weise – wenn auch demgegenüber zurücktretend – symbolisiert Melodie für andere Autoren wie für H. Pfitzner den Inbegriff des ‚unaussprechlich' mus. Schönen:

Die neue Ästhetik der mus. Impotenz (1920): Mag es in der jetzigen Zeit als ein überwundener Standpunkt gelten, für eine schöne, eine wahrhaft geniale Melodie zu schwärmen, ich sage: hierfür nicht fähig zu sein heißt die Sprache der Musik nicht verstehen; ferner sage ich: sie erklären wollen ist ein dilettantisches Unternehmen... Dagegen bei so einer Melodie schwebt man ganz in der Luft. Ihre Qualität kann man nur erkennen, nicht demonstrieren; über sie gibt es keine auf intellektuellem Wege zu erzielende Einigung; man versteht sich in dem durch sie empfundenen Entzücken oder nicht; wer da nicht mitmachen kann, gegen den sind keine Argumente vorzubringen und gegen dessen Angriffe ist nichts zu sagen, als die Melodie zu spielen und zu sagen: „Wie schön!" Was sie ausspricht, ist so tief und so klar, so mystisch und so selbstverständlich wie die Wahrheit (Gesammelte Schriften II, Augsburg 1926, 187 f.).

Ausgehend vom Franz. kommt die auch vereinzelt in dtsch. und ital. Lexika verzeichnete Personenbezeichnung Mélodiste auf, die diese negativen Begriffsaspekte aufnimmt:

M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): Mais qu'on m'explique comment les partisans déclarés de la mélodie, qui, dans les guerres de Musique, se battent sous son enseigne..., comment des *Mélodistes* si délicats & si scrupuleux applaudissent avec transport à des représentations comiques, où la mélodie toute contrefaite...? (180); vgl. auch Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796, 260);
Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825): MÉLODISTE... Celui qui a reçu de la nature la faculté de créer de belles mélodies, et celui qui en est amateur passionné.
Dire qu'un *musicien* est *mélodiste*, c'est laisser entendre qu'il n'a pas fait de bonnes études en harmonie... Aussi le titre de *mélodiste* se donne à ceux qui ont obtenu de faciles succès à la faveur de leurs mélodies bien ou mal ajustées...
...le *mélodiste* le plus fécond ne produira jamais rien de bon... (II, 24 f.); vgl. auch LichtenthalD, Art. *Melodista*, Mailand 1826, II, 28, sowie im Dtsch. AnderschW, Bln 1829, 296, BurkhardW, Ulm 1832, 184, sowie HäuserL, Meissen [2]1833, II, 12, die allerdings nur den ersten neutralen Absatz des Castil-BlazeD übernehmen;
Marx, *op. cit.* I (Lpz. 1837): [Bach] ...hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten eindringlicher zu unserer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten (429).

Lit.: B. SPONHEUER, Musik als Kunst u. Nicht-Kunst. Unters. zur Dichotomie von ‚hoher' u. ‚niederer' Musik im musikästhetischen Denken zw. Kant u. Hanslick, Kieler Schriften zur Musikwiss. XXX, Kassel 1987, besonders 9–35.

IV. Seit um 1830 ist mélodie die spezifisch franz. Gattungsbezeichnung des KUNSTLIEDS. Melodie im Sinne von Lied oder Weise definieren aus dem deutschsprachigen Raum stammende Wörterbücher seit dem 14. Jh. (vgl. oben, II. (1)(b)). Während im Engl. melody wohl in vergleichbarer Bedeutung seit dem 18. Jh. als „pleasing musical tune" nachweisbar

ist (N. Bailey, Art. *Melody*, in: *Dictionarium Brittanicum*, London 1730; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Mus. Dictionary*, Cambridge 1995, 218 b), kommt mélodie zur Bezeichnung der untrennbaren Einheit von Text und Musik im Franz. erst zu Beginn des 19. Jh. auf. Ausgehend von der in London zwischen 1808 und 1834 in zehn Folgen publizierten Sammlung *A Selection of Irish Melodies* des Textdichters Th. Moore mit Bearbeitungen irischer Volksweisen von J. Stevenson werden in Frankreich zahlreiche Werke veröffentlicht, die auf Moore und die von ihm ausgelöste Modeströmung pseudo-volkstümlicher Musik Bezug nehmen. So erscheinen in den 1820er Jahren Titel wie *Mélodie imitée de Thomas Moore* (um 1825) von P. Duchamge und *Neuf mélodies imitées de l'anglais* (Paris 1830) von H. Berlioz (vgl. Noske 1954, 20). Mit Beginn der 1830er Jahre setzt zudem eine Rezeption der Lieder Fr. Schuberts ein, die als *Six mélodies célèbres... de Fr. Schubert* (Paris 1833) oder *Quarante mélodies choisies de Schubert* (Paris 1850) den franz. Markt erreichen (ibid., 23).

Werden zuvor im Franz. das Liedhafte und Strophische bevorzugt mit Bezeichnungen wie romance (→ *Romanz* III. (2)(b)) angesprochen, so etabliert sich im Anschluß der Ausdruck mélodie im franz. Verlagswesen als Sammelbezeichnung für das Kunstlied mit Begleitung:

Berlioz, *Les Nuits d'Été. Six Mélodies* (Paris 1841);
ders., *Collection de trente-deux mélodies* (Paris 1863);
G. Meyerbeer, *40 mélodies à une et plusieurs voix avec accompagnement de piano* (Paris 1849);
F. David, *Cinquante mélodies, scènes et romances* (Paris 1866);
R. Wagner, *3 Mélodies* (Paris 1870);
(Auswahl zit. nach Noske 1954, *Catalogue de mélodies frç.*, 281 ff.).

In Lexika und theor. Schriften wird dieser Wortgebrauch seit der Mitte des 19. Jh. reflektiert:

Ch. S. P. Soullier de Roblain, *Nouveau Dictionnaire de musique illustré* (Paris 1855), Art. *Mélodie*: Sorte de romance d'une facture chantante et mélodieuse qui se distingue par de suaves et piquantes modulations. Fr. Schubert fut l'innovateur, il y a une vingtaine d'années de ce nouveau genre de morceau de chant (zit. nach Noske 1954, 19 f.);
J. G. Kastner, *Parémiologie mus. de la langue frç.* (Paris o. J. [1862]): De nos jours on a donné le nom de mélodie, non seulement à la partie principale, au chant expressif et continu d'une composition, par opposition aux termes d'harmonie et d'accompagnement, mais aussi à un genre de production de musique vocale, d'une coupe assez arbitraire et qui, pour le style et la couleur, tient le milieu entre la *romance* française et le *Lied* allemand. C'est aussi sous le titre de mélodies que nos éditeurs ont publié ces sortes de chant appelés *Lieder* au delà du Rhin, et sans doute on n'a point oublié la vogue dont jouissaient, il y a une dizaine d'années, dans les salons parisiens, les *mélodies* de Dessauer et surtout celles de Schubert (loc. cit., 19);
E. Closson, *Esthétique mus.* (Brüssel 1921): La romance est remplacée aujourd'hui par la mélodie, mot dont la signification est assez élastique, car on l'applique également à des compositions de forme régulière comme celles de Duparc, ou à des pièces amorphes comme les *Chansons de Bilitis* de Debussy... Pour désigner les premières, on se sert aussi de l'allemand *lied*... (142);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélodie*: On donne en France depuis le XIXe siècle, le nom de Mélodie aux petites compositions de musique de chambre à voix seule avec accompagnement, que, selon le genre et l'époque, on a appelées chansons, cantatilles et romances, et que la langue allemande réunit sous le nom de *Lied*. Le titre de Mélodie a commencé d'être employé pour la traduction française des *Lieder* de Schubert (247 a).

Im gegenwärtigen franz. Sprachgebrauch ist allerdings eine Differenzierung zwischen dem übernommenen dtsch. Ausdruck Lied und der Bezeichnung mélodie zu beobachten. Denn während mit ‚le lied' das dtsch. Kunstlied angesprochen wird, rekurriert mélodie demgegenüber nur noch auf die Werke der franz. Liedtradition.

Lit.: Fr. Noske, La mélodie frç. de Berlioz à Duparc, Paris u. Amsterdam 1954, besonders 19–22; Ders., R. Benton u. D. Cox, Art. Mélodie, New GroveD XII, London 1980.

V. Der zentralen und terminologisch nicht präzisierbaren Stellung von Melodie im Begriffssystem der Musik entspricht die seit um 1700 erkennbare Dominanz von zahlreichen psychologischen und philosophischen Konnotationen, die im weitesten Sinne zugleich auf das Wesen von Musik gerichtet sind.

(1) Aus der engen Verbindung zwischen Melodiebegriff und der Kategorie des (seelischen) Ausdrucks resultiert als eines der zentralen Paradigmen der Musiktheorie seit dem 18. Jh. die Auffassung, daß die horizontale Gestaltung der mus. Komposition als Melodielehre nicht systematisierbar sei. Denn erstens führt die in den Termini musica poetica und „*Melopoëta* oder *Melopoeus*" angelegte Analogie von „*Componist*" und „Poët" dazu, die produktive Instanz, die auf Melodie gerichtet ist, in einem der „Dicht-Kunst" entsprechenden Bereich des Schöpferischen zu verankern, der mit Ausdrücken wie Imagination oder Inspiration belegt wird und in Opposition zu dem rationalen Charakter der Harmonik gesehen wird (→ *Compositio* V. u. V. (3)):

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) II: *Musica Poëtica*, oder die *musicalische* Dicht-Kunst..., wird sie genennet deswegen, weil ein *Componist* nicht allein die *Prosodie* so wohl als ein Poët verstehen muß...; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, nemlich eine Melodey, von welcher er auch genennet wird *Melopoëta* oder *Melopoeus* (ed. Benary, Lpz. 1955, 75);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) XIII: OBSERVE again, *Melody* is chiefly the Business of the Imagination; so that the Rules of *Melody* serve only to prescribe certain Limits to it, beyond which the Imagination, in searching out the Variety and Beauty of Air, ought not to carry us: But *Harmony* is the Work of Judgement; so

that its Rules are more certain, extensive, and in Practice more difficult. In the Variety and Elegancy of the *Melody*, the Invention labours a great deal more than the Judgement; but in *Harmony* the Invention has nothing to do... (420);
Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825), Art. *Mélodie*: La *mélodie* appartient toute entière à l'imagination; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, et non des calculs de la science (II, 22).

Zweitens rekurriert die Auffassung von Melodie aufgrund der mangelnden Bestimmbarkeit inhaltlicher Merkmale notwendigerweise auf eine sowohl anthropologisch als auch ästhetisch grundierte Vorstellung von Natur und Natürlichkeit, die R. North um 1710 mit Bezug auf Ayre als „a sort of musick... [that] seem's to flow from nature" anspricht (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 8 b) und die gleichzeitig als Gegeninstanz zur ‚Künstelei' polyphoner Kompositionstechniken fungiert:

J. Mattheson, *Critica Musica* (Hbg 1722–25): Unsre Melodien dürffen eben nicht vollkommen künstlich seyn/ wenn sie nur vollkommen schön sind... Nun gehören zwar zur Hervorbringung dieser Schönheit auch einige besondere *connoissances*... Sie müssen so wirken/ als ob es von ungefehr käme (IV, 337, Anm. u);
J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): Das *Principium* der *Music* ist *Melodia naturalis*.
Melodia naturalis ist eine der Seelen angebohrne Neigung und Verlangen eine *Music*, sonderlich aber eine *Melodie* zu hören. Sie ist allen Menschen überhaupt gemein... (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 5);
Die *Invention* aber ist... eine uns beywohnende Eigenschafft eine *Melodie* hervor zubringen, oder vielmehr eine in uns sich befindende natürliche *Melodie* selbst (74);
J.-J. Rousseau, *L'Origine de la Mélodie* (um 1753/54): Il me semble donc que la Mélodie ou le chant, pur ouvrage de la nature, ne doit... son origine à l'harmonie, ouvrage et production de l'art... (Œuvres complètes V, Paris 1995, 331);
Anon. [signiert „T. S."], *Beytr. zu einem mus. Wörterbuche* ([Berlinisches Magazin I, 1765] Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend III, 1769), Art. *Melodie*: Bey Verfertigung einer Melodie muß... vor allen Dingen, das Natürliche nicht aus den Augen gesetzt werden (330).

Drittens suchen Theoretiker seit dem 18. Jh. das zentrale inhaltliche Moment des Begriffs mit der Kategorie des Ausdrucks zu identifizieren, die in Verbindung mit dem Prinzip der Nachahmung und in Analogie zur Darstellungstechnik der Malerei zur Rückbindung von Melodie an psychologische Konzepte wie Affekt, Gefühl oder Empfindung führt:

Scheibe, *op. cit.*: Die Kunst aber eine gute *Melodie* zu *machen*, ist eine natürliche Geschicklichkeit, vermittelst welcher, wie die verschiedene Gattungen der Klänge kettenweiß aneinander hängen, daß sie einen einfachen Wohllaut, welcher der Grund eines vollständigen zusammen Klangs ist, von sich geben, damit wir die Natur und die *Affecten* der Menschen auf ein bewegende Art nachahmen und ausdrücken können (13 f.);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) II, 5: Zu solcher Deutlichkeit [sc. einer „woleingerichteten Melodie"] gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die folgende Richtschnur beobachtet wird, mittelst welcher wir uns bey einer ieden Melodie eine Gemüths-Bewegung (wo nicht mehr als eine) zum Haupt-Zweck setzen müssen (145);
Rousseau, *Essai sur l'Origine des Langues* (enstanden 1750er Jahre): Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments... (loc. cit., 417);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Mélodie*: Si la Musique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas..., n'est point une Musique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bientôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid (275);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1771), Art. *Melodie*: Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung oder Laune schildern (748 b);
M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): Le Lecteur voit avec évidence que tous les moyens d'expression sont du ressort de la mélodie, non de l'harmonie (110);
C. Gervasoni, *La scuola della musica* I (Piacenza 1800): Quella espressione che risulta da una serie di suoni succedentisi... viene chiamata *Melodia* (84);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Melodie*: ...denn alsdenn verstehet man darunter [sc. unter dem „Wort Melodie im engern Sinne"] blos diejenige Tonreihe, wodurch der Tonsetzer sein Ideal darstellt, wodurch er diese oder jene Empfindung ausdrückt... (222);
A. Reicha, *Traité de Mélodie* (Paris 1814), *Préface*: ...la Mélodie n'est autre chose que le fruit du génie, ou, pour mieux dire, une émanation du sentiment et de ses différentes modifications... (iij);
vgl. beispielsweise noch K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): Es liegt hier die schwierigste Aufgabe für eine Philosophie der Musik vor: die Melodie als die Darstellung des Lebensprozesses einer Stimmung... aus der inneren Organisation der Empfindung abzuleiten (806).

Damit ist viertens und zusammenfassend die Tatsache verknüpft, daß der Melodiebegriff letztlich nicht auf eine systematisierbare und der Vermittlung zugängliche technische Disziplin verweist, sondern seine wesentliche Bedeutung aus der fundamentalen Kategorie des Individuell-Schöpferischen gewinnt:

Scheibe, *op. cit.*: ...denn man kan zwar wohl niemanden lehren eine *Melodie* ganz und gar zu erfinden... (74);
K. H. von Gleichen, *Metaphysische Kezereien* II (Regensburg [2]1796): Man kann sie [sc. die Melodie] keine Wissenschaft nennen, denn sie hat keine Grundsätze; man kann sie Niemand lehren; sie ist eine uns angeborene Kunst (386);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837), Art. *Melodie*: Indem wir sofort zu dieser [sc. der Melodik] übergehen, müssen wir jedoch gleich im Voraus die Unzulänglichkeit aller Regeln eingestehen, die gewöhnlich über die Kunst gute Melodien zu schaffen... aufgestellt werden. Diese Kunst selbst, das Schaffen guter Melodien, nennen sie Melothesie... Wer hat sie schon gelehrt, und wer irgendwo gelernt?! (643);
H. Berlioz, *De la musique en général* I (Revue et Gazette

mus. de Paris IV, 1837): LA MÉLODIE... L'Art d'enchaîner... ces séries de sons divers, ou de leur donner un sens expressif, ne s'apprend point, c'est un don de la nature... (407 a); BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélodie*: ...s'il est possible, par l'analyse, de disséquer une Mélodie, l'art d'en créer de nouvelles, qui atteignent au même degré de puissance émotive, échappe à l'enseignement (243 b).

(2) Musikästhetische und -philosophische Reflexionen im 19. Jh. greifen die im vorangegangenen Abschn. skizzierten Bedeutungsaspekte von Melodie auf und verknüpfen damit die Darstellung von Musik als Phänomen von SUBJEKTIVITÄT, INDIVIDUALITÄT UND INNERLICHKEIT. Der Melodiebegriff wird dadurch zum Synonym für das „musikalisch sich entfaltende subjektive Wesen" (Th. W. Adorno, *Philosophie d. neuen Musik*, Tübingen 1949, Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 139).
In J. G. Herders *Kalligone* (Lpz. 1800) klingt diese von J. A. Scheibes oben angeführter Prägung „melodia naturalis" vorbereitete Auffassung in musikphilosophischer Wendung erstmals an. Denn die „eigentliche Musik..., d. i. Melodie, die Schwunglinie des ganzen Gesanges der Töne" (Sämtliche Werke XXII, Bln 1880, 189), erzeugt Empfindungen nicht „‚von außen...', sondern in uns" (180). Dadurch, daß für Herder (in enger Anlehnung etwa an die in der franz. Aufklärungsphilosophie geläufige Auffassung von ästhetischer Wirkung als Resonanzphänomen der menschlichen Seele) die Musik „in uns ein Clavichord [spielt], das unsere eigene innigste Natur ist" (68), gewinnt der Begriff Melodie eine anthropologische Dimension, die fähig sei, den „Charakter" eines Volkes zu „enthüllen" (69) oder aber – grundsätzlicher – die „vielbewegliche Melodie der Leidenschaften" hervorzubringen (70).
Auch für Fr. W. J. Schelling ist Melodie und Musik weitgehend synonym. In einer 1802/03 und 1804/05 gehaltenen und posthum unter dem Titel *Philosophie d. Kunst* (Gesammelte Werke I, 5, Stuttgart u. Augsburg 1859) publizierten Vorlesung begreift er die „nothwendige Form der Musik" als „Succession". Denn „Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche" (491); dementsprechend versteht er unter Melodie ebenfalls die „absolute Einbildung des Unendlichen ins Endliche, also die ganze Einheit" (498). Schelling gibt zudem den drei für ihn zentralen musikspezifischen Konstituenten Rhythmus, Modulation und Melodie Bestimmungen bei, so daß durch Rhythmus „die Musik für die Reflexion und das Selbstbewußtseyn" bestimmt ist, durch Modulation „für die Empfindung und das Urtheil", durch Melodie „für Anschauung und Einbildungskraft" (496). Entsprechend subsumiert er diesen drei Kategorien die „drei Grundformen... der Kunst Musik, Malerei und Plastik", wonach Melodie mit dem „Plastischen" in Verbindung tritt (ibid.).

Für G. W. Fr. Hegel hingegen „entspricht die Melodie dem freien Beisichsein der Subjektivität" und ist Träger des ‚Poetischen' bzw. der „Seelensprache":

Vorlesungen über d. Ästhetik (zw. 1818 u. 1828/29) III, 2, 2, c: Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen ebendadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt – das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie (ed. Bassenge, Bln u. Weimar [4]1985, II, 298 f.);
Nur als diese Bewegung, die nicht ins Unbestimmte hinausläuft, sondern in sich selbst gegliedert ist und zu sich zurückkehrt, entspricht die Melodie dem freien Beisichsein der Subjektivität, deren Ausdruck sie sein soll, und so allein übt die Musik in ihrem eigentümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Äußerung, und der Äußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche... die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre versetzt (302).

A. Schopenhauer, dessen Verständnis zugleich äußerst kenntnisreich das musiktheor. Konzept einer in der Oberstimme liegenden, gesanglichen Hauptstimme umreißt, begreift Melodie im Bild der „höchsten Stufe der Objektivation des Willens":

Die Welt als Wille u. Vorstellung I (Lpz. [1819] [3]1859) III, 52: Endlich in der MELODIE, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange EINES Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen (ed. Lütkehaus, Zürich 1988, 343).

Neben dieser überwiegend metaphorischen Auffassung von Melodie als Subjektivem oder Individuellem ist eine grundsätzliche symbolische Funktion des Begriffs im Blick auf Musik festzuhalten, die auch Komponisten des 20. Jh. immer wieder zu Aussagen veranlaßt, die den technischen Bedeutungsumfang überschreiten. Von A. Schönberg etwa überliefert J. Rufer die mündliche Formulierung „Melodie ist die aus der unmittelbaren Anschauung gewonnene, unbewußte Erkenntnis von Zeit und Raum in musikalischer Hinsicht" (*Die Kompos. mit zwölf Tönen*, Kassel [2]1969, 49). Ebenso grundsätzlich begreift J. [M.] Hauer Melodie als das „Musikalische im Menschen" (*Vom Wesen d. Mus.*, Lpz. u. Wien 1920, 9). A. Lourié hingegen verfaßt 1930 eine Apologie auf das „melodische Zeitalter" des 19. Jh. und konstatiert demgegenüber Mangelerscheinungen in der Musik seiner Zeit. Sein Wortgebrauch, der fast sämtliche metaphysischen Konnotate von Melodie seit dem 18. Jh. zitiert, kann als symptomatisch gelten für den weiten und vorterminologischen Bedeutungshorizont mus. Grundbegriffe:

De la mélodie ([1929] La Vie Intellectuelle VIII, Bd. 46/3, 25. 12. 1936): L'élément immatériel, indéfinissable, de la mélodie et du lyrisme a été remplacé dans les deux cas par la materialité et la constructivité... (490);
Les musiciens et les poètes qui ont subi cette formation ont eu honte... de la mélodie et du lyrisme...
Je pense que cette honte fut réelle et qu'elle s'explique par ce fait que toute mélodie a la propriété de révéler quelque vérité intime, de découvrir la réalité originale psychique et spirituelle de celui qui crée la mélodie. *La mélodie découvre la nature du sujet et non celle de l'objet* (491);
La mélodie, dans sa définition esthétique et non formellement musicale, n'est rien d'autre qu'une *vertu*, si on lui reconnaît la propriété d'exprimer *la vérité*, de révéler non l'artifice, mais la vivante nature, c'est-à-dire la réalité...
Esthétiquement la mélodie est comme le fondement biologique de l'œuvre musicale, mais elle est aussi comme sa caractéristique morale (493);
La mélodie est inaccessible à la logique de notre conscience (contrairement à l'harmonie et au rythme); devant elle notre raison est toujours impuissante, car la mélodie est essentiellement irrationnelle. Il peut exister une mélodie angélique, mais non un rythme angélique, parce que dans l'éternité il n'y a plus de temps, mais il y a, il y aura toujours une louange...
...la mélodie est essentiellement une libération des conditions de l'existence temporelle ou spatiale. La mélodie est comme un instant où s'anéantissent les conditions de temps et d'espace, et l'être musical est perçu comme libre à leur égard. La mélodie donne l'illusion d'être un instant arrêté, et par là elle donne l'impression d'appartenir à la catégorie de l'éternel (495).

Lit.: Fr. Solms, Disciplina aesthetica. Zur Frühgesch. d. ästhetischen Theorie bei Baumgarten u. Herder, Stuttgart 1990.

(3) Seit dem Ende des 19. Jh. treten bei Bestimmungen des Spezifischen von Melodie überwiegend psychologische Begriffe wie Gestalt, Bewegung, Kraft und Energie in den Vordergrund. Innerhalb der Gestaltpsychologie, die von dem „Gedanken der Nichtsummativität" bzw. von dem Postulat ausgeht, „daß die Summe der Relation zwischen den Elementen nicht identisch ist mit der Eigenschaft des Ganzen (der Gestaltqualität)" (W. Metzger, Art. *Gestaltpsychologie*, in: *Historisches Wörterbuch d. Philosophie* III, Darmstadt 1974, 549), nimmt der Begriff der Melodie einen prominenten Platz ein, da sich das damit bezeichnete Phänomen als besonders geeignet zur Veranschaulichung zentraler Positionen dieser Theorie erweist. Ungeachtet des in der Musikwissenschaft geläufig gewordenen Topos von Melodie als Gestalt muß jedoch hervorgehoben werden, daß nach Chr. von Ehrenfels, auf den diese Verknüpfung zurückgeht und die ihre Vorläufer etwa bei E. Mach und in der Tonpsychologie hat, Gestaltqualität keineswegs Merkmal nur von bestimmten Tonfolgen ist – obwohl dort die Dimension des Zeitlichen besondere Probleme für die Wahrnehmung aufwirft –, sondern auch von anderen mus. Wahrnehmungseinheiten wie „Harmonie" und „Klangfarbe":

Über „Gestaltqualitäten" (Vierteljahrsschrift für wiss. Philosophie XIV, 1890): Den Beweis für die Existenz von „Gestaltqualitäten" in unserem Sinne... liefert dagegen die... Ähnlichkeit von Melodien... bei durchgängiger Verschiedenheit ihrer tonalen... Grundlage...
Wir haben also einerseits zwei Komplexe von Tonvorstellungen [sc. „die Melodie der ersten Zeile" eines Volkslieds], welche aus durchgängig verschiedenen Bestandteilen gebildet werden, und doch ähnliche (oder nach der gewöhnlichen Sprechweise sogar *dieselbe*) Melodie ergeben, auf der anderen Seite zwei Komplexe, welche aus tonal vollkommen gleichen Elementen gebildet werden und durchaus verschiedene Melodien ergeben. Hieraus geht unwiderleglich hervor, daß die Melodie oder Tongestalt etwas anderes ist als die Summe der einzelnen Töne, auf welchen sie sich aufbaut (Philosophische Schriften III, hg. von R. Fabian, München u. Wien 1988, 134);
Alles, was früher bezüglich der Melodien geltend gemacht wurde, die Unabhängigkeit von absoluter Tonhöhe, die Reproduzierbarkeit im Gedächtnisse auch bei mangelnder Fähigkeit, absolute Tonhöhen festzuhalten, gilt ebenso von Harmonie und Klangfarbe, welche daher ebenfalls als Gestaltqualitäten aufzufassen sind (138).

Die Verknüpfung des Melodiebegriffs mit Kategorien wie Bewegung und Kraft ist Folge einer im 19. Jh. einsetzenden und an die antike Ethoslehre angelehnten Vorstellung einer Seelen- oder Gemütsbewegung, der eine vergleichbare Bewegung der Tonfolge entspricht:

K. Chr. Fr. Krause, *Darstellungen aus d. Gesch. d. Musik* ([Göttingen 1827] Lpz. ²1911): Die Melodie oder Tonfolge in der Zeit ist die der Entfaltung der Kraft des Gemütslebens angemessene Reihenfolge der Töne in der Zeit (156);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Melodie*: Das letzte Prinzip des Melodischen ist die Veränderung der Tonhöhe nach oben oder unten..., und zwar muß man sich dieselbe dann nicht als eine sprungweise, sondern als eine stetige, allmähliche denken... Das Steigen der Tonhöhe ist als gesteigerte Lebendigkeit eine Steigerung, das Fallen als verminderte Lebendigkeit eine Abspannung; die Bewegung einer Melodie gleicht daher den Bewegungen der Seele in Affekten... Diese elementaren Wirkungen haften aber... an der nackten Tonhöhenveränderung... (568 a).

Neuzeitliche Definitionen wie „Melodie ist tönende Bewegung" (H. Grabner, *Der lineare Satz*, Stuttgart 1930, 21) oder „Melodie... tritt in Erscheinung als in der Zeit sich entfaltende selbständige Tonbewegung" (Fr. Zaminer, Art. *Melodie*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 554 a) gehen dann allerdings wesentlich auf E. Kurth zurück, der – beeinflußt auch durch Ehrenfels – den Ausdruck Melodie in eine zwischen verschiedenen psychologischen Kategorien oszillierenden Begrifflichkeit einbindet:

Grundlagen d. Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (Bern 1917) I, 1 *Die melodische Energie*: Melodie ist Bewegung...
Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen..., sondern das Moment

des Uebergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Uebergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie (1 f.); Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muß (10).

Lit.: R. Köhler, Natur u. Geist. Energetische Form in d. Musiktheorie, BzAfMw XXXVII, Stuttgart 1996.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1998

Melodramma / Melodram

ital. melodram(m)a, Zusammensetzung aus melos, von griech. μέλος (Lied, Sangweise, Melodie), und drama, von griech. δρᾶμα (Schauspiel), seit 1647; dtsch. Melodram(a), seit 1775, auch Mono- und Duodram(a) (vgl. Abschn. II. (1)); franz. mélodrame, seit 1770er Jahren; engl. melodrama, seit 1802;
in den allgemeinen Wortgebrauch eingegangen sind die Adjektive dtsch. melodramatisch, engl. melodramatic, ital. melodrammatico (vgl. Abschn. II.) sowie die Substantive dtsch. Melodramatik und ital. melodrammaticità.

I. Um die Mitte des 17. Jh. wird der italienische Ausdruck melodram(m)a geprägt und bis in die Gegenwart allgemein zur Bezeichnung eines SCHAUSPIELS MIT GESANG UND INSTRUMENTALBEGLEITUNG gebraucht.
(1) Synonym mit den Wendungen opera und dramma per musica bzw. musicale bezeichnet melodram(m)a Stücke mit WELTLICHEM INHALT.
(2) Vom ausgehenden 17. Jh. bis ungefähr zum Ende des 18. Jh. ist neben der Nennung etwa von oratorio sowie dramma bzw. componimento sacro die Verwendung des Worts melodram(m)a auch für Stücke mit GEISTLICHEM INHALT belegt.

II. Seit 1775 wird mit Melodrama die VERBINDUNG VON DEKLAMATION UND INSTRUMENTALMUSIK angesprochen.
(1) Melodram(a), Monodram(a) und Duodram(a) benennen im deutschsprachigen Raum ein DRAMATISCHES EIN- ODER MEHRAKTIGES BÜHNENSTÜCK. (a) Gelegentlich ist die Auffassung von Melodrama durch EINTÖNIGKEIT UND HANDLUNGSARMUT gekennzeichnet. (b) Vereinzelt wird der Vergleich zu KANTATE und REZITATIV gezogen. (c) Seit dem ersten Drittel des 19. Jh. ist Melodram(a) für eine NICHTSZENISCHE VOKALKOMPOSITION gebräuchlich (d) sowie vorwiegend im 19. Jh. für die Benennung von SEPARATEN OPERNSZENEN, STÜCKEN IN SCHAUSPIELMUSIKEN UND KAMMERMUSIKWERKEN bei der Schilderung dramatischer, übernatürlicher und unheimlicher Situationen.
(2) In Frankreich gegen Ende des 18. Jh. und kurze Zeit später im englischsprachigen Raum benennt mélodrame bzw. melodrama ein in der Regel mehraktiges POPULÄRES BÜHNENSTÜCK MIT MUSIKEINLAGEN.
(3) Das Begriffswort bezeichnet seit dem ausgehenden 18. Jh. verschiedentlich eine MISCHGATTUNG, oft verbunden mit einer negativen Wertung.
(4) Melodrama impliziert in Hinsicht auf Werke mit musikalischen Elementen seit dem Ende des 18. Jh. einen STARK EMOTIONALEN GEHALT. (a) Das Begriffsverständnis ist einerseits mit einer ÜBERTRIEBENEN UND DRASTISCHEN DARSTELLUNG verbunden, (b) andererseits mit MORALISCHEN SOWIE ERSATZRELIGIÖSEN FUNKTIONEN. (c) Von einigen Autoren werden die TRAGISCHEN MOMENTE von Melodrama hervorgehoben.

III. Seit der Mitte des 19. Jh. begegnet Melodrama in AUSSERMUSIKALISCHEM KONTEXT.
(1) Das Wort erfährt eine Verwendung in ÜBERTRAGENEM SINN.
(2) Rückblickend werden SCHAUSPIELE OHNE MUSIKALISCHE BESTANDTEILE SOWIE ROMANE als melodrama bzw. mélodrame bezeichnet.
(3) Seit Beginn des 20. Jh. benennt das Begriffswort einen FILM MIT EINER ALS SEHR GEFÜHLVOLL BEWERTETEN THEMATIK.

I. Um die Mitte des 17. Jh. wird der italienische Ausdruck melodram(m)a geprägt und bis in die Gegenwart allgemein zur Bezeichnung eines SCHAUSPIELS MIT GESANG UND INSTRUMENTALBEGLEITUNG verwendet.
Vermutlich zum ersten Mal wird melodramma 1647 in einem Sammeldruck von P. Bonarelli erwähnt mit dem Zusatz, daß darunter „Opere da rappresentarsi in musica" zu verstehen seien:

Melodrammi cioè Opere da rappresentarsi in musica... (Ancona 1647; zit. nach: A. Solerti, *Gli albori del melodramma* I, Turin 1903, 117, Anm. 1).

Mehrere Musiklexika definieren seit dem 18. Jh. Melodrama als musikalisches Schauspiel:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Melodrama*: ...ein musicalisches Schau-Spiel (397 a);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Melodrama*: ...bezeichnet im allgemeinen Sinne des Wortes jedes musikalische Schauspiel (945); vgl. WolfL (Halle [3]1806, Art. *Melodrama*, 190).

Einige Lexika weisen darauf hin, daß es sich bei der allgemeinen Bedeutung um die ursprüngliche, zuerst gebrauchte handele:

The Cent. Dictionary IV (New York u. London 1890), Art. *Melodrama*: Properly, a dramatic composition in which music is used, or an opera in the broad sense (3700 c);
Larousse de la musique II (Paris 1957), Art. *Mélodrame*: Terme qui, à l'origine, désigne le drame en musique... (35 c).

(1) Synonym mit den Wendungen opera und dramma per musica bzw. musicale wird melodramma seit der

Mitte des 17. Jh. auf ein musikalisches Bühnenstück mit WELTLICHEM INHALT bezogen. Seit 1666 tragen italienische Opern gelegentlich die Bezeichnung melodramma (→ *Opera* I. (2)):

A. Cesti, *Il Tito*, Melodramma (Venedig 1666);
A. Scarlatti, *La Rosmene, o vero L'infidelità fedele*, melodramma (Rom 1686);
D. Scarlatti, *L'Ottavia ristituita al trono*, melodramma (Neapel 1703);
T. G. Albinoni, *La fortezza al cimento*, melodramma (Piacenza 1707);
A. Lotti, *Ama più chi men si crede*, melodramma pastorale (Venedig 1709);
ders., *Giove in Argo*, melodramma pastorale (Dresden 1717);
A. Vivaldi, *Dorilla in Tempe*, melodramma eroico-pastorale (Venedig 1726);
N. Porpora, *Arianna in Naxo*, melodramma (London 1733);
ders., *Enea nel Lazio*, melodramma (London 1734);
D. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, melodramma giocoso (Wien 1792);
G. Spontini, *Gli Elisi delusi*, melodramma buffo (Palermo 1800);
G. Rossini, *La pietra del paragone*, melodramma giocoso (Mailand 1812);
G. Meyerbeer, *Romilda e Costanza*, melodramma semiserio (Padua 1817);
ders., *Emma di Resburgo*, melodramma eroico (Venedig 1819);
G. Donizetti, *L'ajo nell'imbarazzo*, melodramma giocoso (Rom 1824);
ders., *Imelda de'Lambertazzi*, melodramma tragico (Neapel 1830);
ders., *L'elisir d'amore*, melodramma giocoso (Mailand 1832);
V. Bellini, *Bianca e Fernando*, melodramma (Neapel 1826);
ders., *I puritani*, melodramma serio (Paris 1835);
O. Nicolai, *Enrico II*, melodramma serio (1836, Triest 1839);
G. Verdi, *Luisa Miller*, melodramma tragico (Neapel 1849);
ders., *Rigoletto*, melodramma (Venedig 1851);
ders., *Un ballo in maschera*, melodramma (Rom 1859);
P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, melodramma (Rom 1890);
R. Leoncavallo, *Chatterton*, melodramma (ca. 1876, Text: A. de Vigny, Rom 1896);
G. Puccini, *Tosca*, melodramma (Rom 1900).

Häufiger ist jedoch in diesem Kontext die Benennung dramma per musica. J. Mattheson verweist auf den italienischen Gebrauch des Wortes Melodrama für Oper im Sinne einer „Schreib-Art" bei musikalischen Schauspielen mit Gesang:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Drama ist ein Griechisches Wort, und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht, oder eine solche Vorstellung, darin gewisse Personen und Verrichtungen, obgleich erdichteter Weise, recht nach dem Leben aufgeführet werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur Drame oder Melodrame, auch wol *Drame per musica* nennen. Kurtz, es ist diejenige Schreib-Art, die in Sing-Spielen gebraucht wird... (84).

Auch in der französischen Sprache ist mélodrame in der Bedeutung von Oper geläufig. Im Zusammenhang mit der Entstehung seines von ihm Scène lyrique genannten Werks *Pygmalion* (1770) erläutert J.-J. Rousseau, wie er – unzufrieden mit der gesungenen französischen Sprache – eine Dramengattung im Sinn gehabt habe, bei der Sprache und Musik, anstatt gleichzeitig zu erklingen, nacheinander zu hören seien. Damit biete sich dem französischen Zuschauer die Gattung des „mélodrame" an, die seiner Sprache am angemessensten sei und ein Genre zwischen der einfachen Deklamation und dem „wahren Mélodrame", d. h. der Oper, darstelle:

Fragmens d'observations. Sur l'Alceste ital. de M. le Chevalier Gluck (1774–76): Persuadé que la langue Françoise destituée de tout accent n'est nullement propre à la Musique, et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, dans lequel les paroles et la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de fréquens repos, et d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable à sa langue... Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté (Œuvres complètes V, Paris 1995, 448).

Deutlich wird der synonyme Gebrauch der Wörter dramma musicale, opera und melodramma bei St. Arteaga in dessen Erläuterung des Begriffs Oper:

Le rivoluzioni del teatro mus. ital. III (Bologna 1788) I, *Saggio Analitico sulla natura del Dramma mus.*: Qualora sentesi nominare questa parola *Opera* non s'intende una cosa sola ma molte, vale a dire, un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte (29 f.).

J. G. Herder verwendet in seinem Werk *Adrastea* (1801–1805) Melodram und Oper ebenfalls gleichbedeutend, da er im 9. Stück unter der Überschrift *Tanz. Melodrama* die Oper behandelt (Werke XIV, Bln 1879, 272).

Im Art. *Melodramma* des New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986) wird auch die literarische Vorlage oder das Libretto einer Oper als Melodramma bezeichnet. Als Benennung für Opern im 19. Jh. schließe der Ausdruck eine Vielfalt von Werken ein und und spreche unspezifisch nur eine „Kombination von Musik und Drama" an:

A text to be set as an opera, or the resulting opera; not the same as melodrama. The term was used in the 17th century; in the 19th century, it was employed in connection with a variety of works, including [Verdis] *Rigoletto* and *Un ballo in maschera*, evidently without implying anything very specific apart from the combination of music and drama (481 b).

(2) Vom ausgehenden 17. Jh. bis ungefähr zum Ende des 18. Jh. ist neben der Nennung etwa von oratorio sowie dramma bzw. componimento sacro die Ver-

wendung des Worts melodram(m)a für Stücke mit GEISTLICHEM INHALT belegt.
Diese Verwendung findet im theoretischen Schrifttum selten Erwähnung, obwohl melodramma bzw. melodrama bei diversen Werken mit einem biblischen Titel erwähnt wird:

A. Foggia, *S. Michaelis archangeli de antichristo triumphus. Melodramma* (Rom 1679; vgl. S. Franchi, *Drammaturgia romana*, Rom 1988, 522);
ders., *Saul in Davidem Melodrama*... (Rom 1688; ibid., 600);
D. Zazara, *Abram in Aegypto. Melodramma*... (Rom 1692; ibid., 651);
P. P. Bencini, *Susanna a propheta Daniele vindicata. Melodrama* (Rom 1698; ibid., 732);
Q. Columbani, *David patientia invicta Melodramma* (Rom 1699; ibid., 743);
Fr. Barberio, *Moyses e nilo servatus Melodramma* (Rom 1700; ibid., 752);
C. Beccadello, *Paenitentia victrix, seu Bersabea Melodramma* (Rom 1700; ibid., 754).

Möglicherweise handelt es sich hier um Oratorien ohne Testo aufgrund der von A. Spagna in der Mitte des 17. Jh. eingeleiteten Reform, die er Jahrzehnte später in der Vorrede zu seiner Sammlung *Oratorii overo Melodrammi sacri* (Rom 1706) erläutert. Die Benennung „Melodramma sacro" oder auch „spirituale" (f. A 4') weist auf Spagnas Intention hin, durch Abschaffung des Testo das Oratorium zu einem (nichtszenischen) geistlichen musikalischen Drama umzugestalten (→ Oratorium I. (2)).
Bis gegen Ende des 18. Jh. werden noch verschiedentlich Werke mit geistlichem Inhalt melodram(m)a genannt:

C. Vinchioni, *Jephte. Sacrum melodramma*... (Rom 1703; vgl. Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800*, Bd. III, Cuneo 1991, 521 a);
D. Laurelli, *Esther. Melodrama*... (Rom 1710; ibid., 65 b);
S. Sallecchi, *Ester. Melodramma*... (Chieti 1744; ibid., 66 a);
Anon., *Il trionfo della castità. Melodramma composto in onore del glorioso dottore S. Tommaso d'Aquino*... (Neapel 1760; *op. cit.* V, Cuneo 1992, 381 b);
anon., *La passione di Gesù Cristo. Melodramma*... (Perugia 1778; *op. cit.* IV, Cuneo 1991, 366 b);
Anon., *Davide in Efrata. Melodramma*... (Jesi 1782; *op. cit.* II, Cuneo 1990, 288 a).

II. Seit 1775 wird mit Melodrama die VERBINDUNG VON DEKLAMATION UND INSTRUMENTALMUSIK angesprochen, die darin besteht, daß entweder Sprache und Musik alternieren oder gleichzeitig zur Musikbegleitung deklamiert wird. Die Prägung bezieht sich damit auf Kompositionen, die zum überwiegenden Teil keinen Gesang beinhalten.

(1) Melodram(a) und die speziellen Ausdrücke Monodram(a) und Duodram(a) für ein bzw. zwei Personen benennen ein DRAMATISCHES EIN- ODER MEHRAKTIGES BÜHNENSTÜCK.
Vermutlich erstmals werden Melodrama und Duodrama in diesem Sinn von G. Benda verwendet. Das Werk *Ariadne auf Naxos* nennt er „Duodrama in 1 Akt" (Text: J. Chr. Brandes; aufgeführt Gotha 27. 1. 1775), die *Medea* dagegen „Melodrama in 1 Akt" (Text: Fr. W. Gotter; aufgeführt Lpz. 1. 5. 1775). Die Bezeichnung Monodrama begegnet wohl zuerst in K. S. von Seckendorffs *Proserpina*, „Monodrama in 1 Akt" (Text: Goethe; Weimar 1778) und in Bendas *Pygmalion*, „Monodrama in 1 Akt" (Text: J.-J. Rousseau; aufgeführt Gotha 20. 9. 1779).
In Hinsicht auf die genannten Werke von Benda hebt J. N. Forkel die Neuigkeit der Gattung und die mit ihr verbundenen Vorzüge gegenüber dem Genre des Singspiels hervor, die er in einer größeren Unabhängigkeit von Musik und Dichtung, in einer stärkeren dramatischen Wirkung und in einem für den Zuhörer leichteren Verständnis der musikalischen Abschnitte sieht:

Recensionen prakt. Werke, in: *Mus.-kritische Bibl.* III (Gotha 1779): Diese beyden Stücke [sc. G. Bendas „Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama" u. „Medea. Ebenfalls ein Duodrama"] sind unter den Freunden der Musik gewiß schon viel zu bekannt, als daß wir durch diese Anzeige zu ihrer Bekanntwerdung erst noch etwas beytragen könnten. Sollten sie auch kein anderes Verdienst, als das Verdienst der Neuheit haben, indem sie eine ganz neue und eigene Gattung von theatralischer Musik sind, so würde schon die Neugierde des musikalischen Publikums hinlänglich angereizt worden seyn, sich damit bekannt zu machen... (250);
1) Weder Poesie noch Musik ist gebunden, wie in den gewöhnlichen Singspielen. Die Poesie bedarf nicht der sorgfältigen Auswahl ihrer Worte, welche ihre nähere Verbindung mit der Musik nöthig macht, sondern kann sich des ganzen Reichthums ihrer Sprache bedienen... Ihre Worte und Wendungen hängen von ihren eigenen Absichten ab, und müssen sich nicht in die Fesseln schmiegen, welche ihr die Musik anlegen könnte... Eben so bedarf auch auf der andern Seite die Musik nicht, die Mittel ihres Ausdrucks den Worten und poetischen Füßen anzumessen... Mit einem Worte: beyde Künste sind ganz frey, und sie können beyde ganz nach ihrer eigenen Natur, ohne alle Einschränkung, jedoch in einem freundschaftlichen Einverständniß zu einem gemeinschaftlichen Endzweck wirken (252 f.);
2) Ideen und Empfindungen werden hier gleich stark erregt, beschäftigt und unterhalten... Hier in dieser neuen Gattung entwirft sie [sc. die Dichtkunst] nicht bloß das Bild einer Vorstellung, sondern sie zergliedert, zerlegt, und malt es selbst aus, ohne des Beystandes der Musik zur Erregung der mit ihren Vorstellungen sympathisirenden Gefühle zu entbehren. Demnach muß hier dem Anscheine nach die Wirkung ungleich stärker seyn, als in den gewöhnlichen Singspielen... (253);
3) Sie ist der kurzen und öfters abgebrochenen Sätze wegen, deren sich die Musik hier bedienen muß, für den Zuhörer faßlicher... Hier in dieser neuen Gattung wird seine [sc. des Zuhörers] Aufmerksamkeit durchs ganze Stück hindurch lebhaft erhalten, weil die meisten einzelnen Sätze, vermittelst welcher die Musik die Absichten

der Poesie unterstützt, den Ausdruck einer besondern Modification des Hauptgefühls zu enthalten scheinen, das dem Zuhörer desto auffallender ist, jemehr es von den vorhergehenden absticht... (253 f.).

In Frankreich wird allem Anschein nach von diesen drei Wortprägungen fast ausschließlich der Begriff Melodrama benutzt. Fr. M. Grimm berichtet im Juli 1781 in seiner *Correspondance littéraire...* von einer Aufführung von Bendas *Ariadne*, der Rousseaus *Pygmalion* vermutlich als Modell gedient habe:

C'est le vendredi 20 [Juli 1781] qu'on a représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le mélodrame d'*Ariane abandonnée*. Le poëme, dont le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau paraît avoir été le modèle, est imité de l'allemand de M. Jean-Chrétien Brandes, célèbre acteur allemand, la musique de M. Georges Benda (ed. Tourneux, Bd. XII, Paris 1880, 534).

Von einer „neuen Gattung" ist im *Mercure de France* (14. 6. 1783) die Rede. Dort begegnen im Zusammenhang mit dem Stück *Pyrame & Thisbé*, Musik von M. Baudron, die Ausdrücke Scène Lyrique und Mélo-Drame synonym:

Nous ne ferons ici aucune observation sur ce nouveau genre admis à nos Théâtres depuis quelques années, sous le titre de *Scène Lyrique* ou *Mélo-Drame* (100).

Chr. Fr. D. Schubart verbindet mit Melodram eine besonders gute Möglichkeit, der Deklamation wirklich gerecht zu werden, da die musikalische Begleitung bis hin zu den einzelnen Satzzeichen alle Teile der Rede sowie die darin dargestellten Gefühle auf das genaueste berücksichtige:

Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst (hs. 1784/85, publ. postum Wien 1806): Auch als Erfinder hat er [sc. G. Benda] sich rühmlichst gezeigt. Er war in Deutschland der erste, der die musikalischen oder declamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine grosse Erfindung ist unter dem Nahmen *Melodram* bald in ganz Europa mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden... Durch sie ist die Würde der Declamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunct, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Declamators; jede kaum merkliche Verflössung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen (113).

Goethe erwähnt im zweiten Akt seiner Satire *Der Triumph d. Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille* (1787) einerseits Monodram in Verbindung mit der römischen Antike und erklärt andererseits diesen Titel damit, daß bei solchen Stücken „weder Melodie noch Gesang drin" sei, weshalb sie auch „M e l o d r a m" genannt würden:

MERKULO Ei! – Sehen Sie, meine Damen, das ist eine Erfindung, oder vielmehr eine Wiederauffindung, die unsern erleuchteten Zeiten aufbehalten war. Denn in den alten Zeiten, schon auf dem Römischen Theater, waren die Monodramen vorzüglich eingeführt. So lesen wir zum Exempel vom Nero –
MANA Das war der böse Kaiser?
MERKULO Es ist wahr, er taugte von Haus aus nichts; war aber drum doch ein exzellenter Schauspieler. Er spielte bloß Monodramen...
SORA Wird denn auch drin gesungen?
MERKULO Ei gesungen und gesprochen! Eigentlich weder gesungen noch gesprochen. Es ist weder Melodie noch Gesang drin, deswegen es auch manchmal M e l o d r a m genannt wird (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche I/5, Ffm. 1988, 86).

Ende der 1780er Jahre setzt der Versuch einer Definition des Begriffsworts ein:

J. A. Eberhardt, *Ueber d. Melodrama*, in: *Neue vermischte Schriften* (Halle 1788): Wir verstehen unter den heutigen M e l o d r a m e n solche dramatische Werke, worin die bloße Deklamation durch Instrumentalmusik unterstützt wird (1).

Nennt Eberhardt die Verbindung von Deklamation und begleitender Musik als Kennzeichen von Melodram, so betont der anonyme Beitrag *Ueber d. Melodram* (Neue Bibl. d. schönen Wiss. u. d. freyen Künste XXXVII, Lpz. 1788) die dramatische Darstellung einer „wichtigen Situation der Seele":

Sollte ich daher den Charakter des Melodrama's in wenigen Worten schildern, so würde ich sagen, es sey ein Schauspiel, das eine wichtige Situation der Seele dramatisch darstelle und diese Darstellung mit Instrumenten unterstütze, ohne... die Musik zu etwas anderm, als zur bloßen Verstärkung und Belebung der durch den Vortrag erregten Affekten und Empfindungen zu benutzen (180).

Die mit dem Ausdruck verbundenen „Empfindungen und Leidenschaften des Redenden", die es durch die Musik auszudrücken gilt, werden im Abschnitt *Melodrama* von „Hrn. Prof. Maaß" in den *Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie d. schönen Künste...* III (Lpz. 1794) hervorgehoben. Dort wird Melodram als übergreifender Begriff für Mono- und Duodrama aufgefaßt und als „lyrisch-dramatisches Gedicht" bezeichnet:

Ein M e l o d r a m a (welches ein Monodrama, Duodrama u. s. f. seyn kann, je nachdem eine, zwey oder mehrere Personen redend eingeführt werden) ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, mit welchem Musik verbunden ist, und zwar so, daß sie, wenn in der Rede abgesetzt wird, in dieser Zwischenzeit die Empfindungen und Leidenschaften des Redenden ausdrückt. Ein solches Gedicht wird also nicht gesungen, sondern bloß deklamirt; und die Musik ist keine Begleiterinn des Gesanges, sondern muß für sich allein die in dem Gedicht herrschenden Leidenschaften und Empfindungen darstellen (318).

Ende des 18. und Anfang des 19. Jh. bedienen sich einige Komponisten der Wörter Melodrama, Monodrama sowie Duodrama, um ein Bühnenstück, das aus Deklamation, begleitender Instrumentalmusik sowie gelegentlich reinen Instrumentalstücken (Ouvertüre, Finale) und Chören (etwa in E. Th. A. Hoffmanns *Dirna*) besteht, zu bezeichnen:

J. F. Reichardt, *Cephalus u. Prokris*, Melodram (Text: K. W. Ramler, Bln 1777);
ders., *Herkules Tod*, Melodram (nach Sophokles, Bln 1802);
W. A. Mozart, *Semiramis*, Duodrama (Text: O. von Gemmingen, Mannheim 1778);
P. Winter, *Lenardo u. Blandine. Ein Melodram* (Text: J. F. von Göz, München 1779);
ders., *Reinhold u. Armida*, Melodrama (Text nach T. Tasso, München 1780);
ders., *Medea u. Jason*, Melodrama (Text: A. C. von Törring-Seefeldt, München 1789);
G. J. Vogler, *Lampedo*, Melodrama (Text: Fr. Chr. Lichtenberg, Darmstadt 1779);
Fr. Danzi, *Cleopatra*, Duodrama (Text: J. L. Neumann, Mannheim 1780);
ders., *Dido*, Melodram (Text: G. Reinbeck, Stuttgart 1811);
Chr. Cannabich, *Electra*, Melodrama (Text: J. F. H. von Dalberg, Mannheim 1781);
Chr. G. Neefe, *Sophonisbe*, Monodram (Text: Meisser, Lpz. 1782);
J. R. Zumsteeg, *Tamira*, Melodram (Text: J. L. Huber, Stuttgart 1788);
B. A. Weber, *Hero, lyrisches Monodrama* (Breslau 1800);
E. Th. A. Hoffmann, *Dirna*, Melodrama (Bamberg 1809);
ders., *Saul, König in Israel*, Melodrama (Bamberg 1811);
H. Berlioz, *Lélio ou Le retour à la vie*, bestehend aus Instrumentalstücken, Chören, gesungenen Solopartien u. Deklamation, zur Veröff. 1855 als *Monodrame lyrique* bezeichnet, nachdem Berlioz es seit seiner Kompos. 1831–32 stets *Mélologue* genannt hatte;
Z. Fibich, *Hippodamia*, Melodrama-Trilogie (Text: J. Vrchlický, nach Sophokles, Euripides u. Apollodorus, 1888–91).

Neben der Erwähnung der allgemeinen Bedeutung (zitiert oben, I.) beschreibt H. Chr. Koch Melodrama als Schauspiel mit Deklamation und Instrumentalmusik, die in den Pausen der Rede erklinge, um deren Inhalte hervorzuheben. Alternativ werden auch Monodrama und Duodrama erwähnt. Koch hält die Sache offenbar inzwischen für veraltet, da er anmerkt, daß seit einiger Zeit die komische Oper Schauspiele mit dem Namen Melodrama verdrängt habe. Der Unterschied zur Oper bestehe im lyrisch-dramatischen Charakter des Textes:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Melodrama*: ...man ist aber gewohnt darunter nur insbesondere diejenige Art des Schauspiels zu verstehen, bey welchem die Deklamation durch Instrumentalmusik unterbrochen wird, oder wobey die Musik bald in größern bald in kleinern Massen, und in unbestimmten Formen zwischen die Perioden und Redesätze eingeschoben wird, um die Empfindungen, die durch die Deklamation ausgedrückt werden sollen, zu verstärken. Man nennet diese Art des Drama, welches in der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes einige Zeit (aber bloß in Deutschland) viel Aufmerksamkeit erregte, seit geraumer Zeit aber von der komischen Oper wieder verschlungen zu seyn scheint, auch M o n o d r a m a und D u o d r a m a... (945); siehe auch WolfL (Halle ³1806, Art. *Melodrama*, 190 f.), AnderschW (Bln 1829, Art. *Melodrama*, 298) sowie GathyL (Lpz., Husum u. Itzehoe 1835, Art. *Duodrama*, 105 b, u. Art. *Melodrama*, 267 b);
Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): M e l o d r a m a [,] D u o d r a m a oder auch M o n o d r a m a. Ein lyrisch dramatisches Schauspiel mit Instrumentalmusik, welches in der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes, durch B e n d a' s Ariadne und Medea veranlaßt, viel Aufmerksamkeit erregte. Es unterscheidet sich dadurch von der Oper, daß der Dichter das dazu gewählte Sujet lyrisch bearbeitet, und daraus eine Folge von Empfindungen und Gefühlen entwickelt, die er gleichsam nur andeutet um der Musik Gelegenheit zu geben, diese Gefühle auszudrücken und zu erheben. Der Tonsetzer unterbricht daher im Melodrama nach Willkühr die Deklamation durch bloße Instrumentalmusik, die nach Beschaffenheit der Umstände, bald in längern, bald in kürzern Sätzen von unbestimmten Formen, zwischen die Perioden und Redesätze eingeschoben wird, um die Empfindungen, die sich in der Deklamation aussprechen, auszudrücken und zu verstärken (223).

P. Lichtenthal geht im Art. *Melodramma* nicht auf die Bedeutung von Oper ein (vgl. oben, I. (1)), obwohl der deutsche Ausdruck Melodrama üblicherweise als „Melologo" ins Italienische übersetzt wird (etwa BassoD, *Il lessico* III, Turin 1984, Art. *Melologo*, 92 a f.), sondern definiert melodramma als „kurzes Schauspiel", in dem die Deklamation von Musik begleitet wird, die die durch die Sprache ausgedrückten Gefühle verstärken soll:

LichtenthalD (Mailand 1826): Specie di breve spettacolo, in cui la declamazione semplice, sia in versi od in prosa, viene adattata ed accompagnata da musica strumentale, la quale serve ad esprimere e rinforzare i sentimenti in esso contenuti. Chiamasi *Monodramma*, se vi recita una sola persona; *Duodramma*, se due vi declamano (II, 28).

Wie in den oben zitierten *Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie d. schönen Künste* faßt auch J. E. Häuser Mono- und Duodrama als Unterarten von Melodrama auf. Er und andere Autoren subsumieren Melodram dem Begriffswort Singspiel. Melodram ist für sie durch fehlenden Gesang gekennzeichnet, der jedoch gelegentlich in Form von Chören vorkommen kann; der Inhalt stamme häufig aus der Mythologie:

HäuserL (Meißen 1828): M e l o d r a m a, ein Singspiel, Singstück, worin die von der Musik in Zwischenräumen begleiteten Worte bloß hergesagt, nicht gesungen werden. Arten davon sind: das M o n o d r a m a (das Einspiel), worin nur eine Person spricht, und das D u o d r a m a, worin zwei oder mehrere auftreten (I, 138);
BurkhardW (Ulm 1832): M e l o d r a m, siehe Singspiel (184);
ibid.: S i n g s p i e l (it. *Opera*)... Das Singspiel begreift in sich 1) die O p e r, 2) die O p e r e t t e und 3) das M e l o d r a m (290);
G. Schilling, Art. *Melodram*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837): M e l o d r a m, *D r a m a p e r m u s i c a*..., eine Unterart des Singspiels, nach der Zahl der spielenden Personen auch M o n o d r a m, wenn nur eine Person vorkommt, und D u o d r a m a, wenn 2 Personen thätig sind, genannt, ist ein dramatisches Gedicht, das durch abwechselnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende Musik unterbrochen wird. Von der Oper und Operette unterscheidet es sich dadurch, daß die Personen darin nicht singen, sondern declamiren und

die Musik hauptsächlich nur die Pausen ausfüllt, indem sie die in der Rede ausgedrückten Gefühle theils vorbereitet, theils fortführt. Indeß kann bei dieser begleitenden Musik hie und da, wo sich schickliche Gelegenheit dazu findet, auch Gesang seyn, besonders Chor... Der Inhalt ist meist ernst und leidenschaftlich, die Form lyrisch und der Stoff gewöhnlich (wenigstens ehedem) aus der Mythologie entlehnt (648 f.).

Manche Autoren thematisieren bei Melodrama eine eher untergeordnete Rolle der Musik:

F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879): *Melodrama*..., Singspiel, Schauspiel mit Gesang und Musik; ein kleines dramatisches Gedicht, das durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen, zuweilen auch von derselben begleitet wird... Hier hat die Musik sich allenthalben als Nebenwerk der Rede und Handlung, als der Hauptsache, unterzuordnen. Daher bewegt sich die melodramatische Musik während der Handlung selbst vorzugsweise in leicht dahin geworfenen Gängen, Harmoniefolgen, kurzen Sätzen etc. und nimmt nur gelegentlich etwa einen Marsch oder einen Tanz auf, wenn die Handlung des Dramas dergleichen fordert (157);
BremerL (Lpz. 1882): Melodrama, *melodramma it.*, Name für eine Art recitirender Schauspiele mit Begleitung von Instrumentalmusik, in denen der Gefühlsausdruck des gesprochenen Wortes durch die Musik verstärkt, das Wort durch den Ton gleichsam illustrirt wird. Die Musik hat im Melodrama eine nur beschränkte Form: entweder schließt sie sich an die Declamation an, oder tritt in den Pausen der Rede mit ganz kurzen Sätzen oder nur einigen Accorden ein (440 b).

Realitätsnähe und Natürlichkeit sind für Humperdinck und Batka die besonderen Merkmale von Melodram. Humperdinck sieht in seiner Zeit das Bedürfnis einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Darstellung auf der Bühne und in Melodram daher eine zwingende zeitgemäße Entwicklung bei Situationen, in denen Gesang nicht am Platz ist. Von ihm stammen *Die Königskinder* (Melodrama, München 1897, umgearbeitet zur Oper, New York 1910) und *Bübchens Weihnachtstraum* (Melodramatisches Krippenspiel, Bln 1906). Batka verbindet mit dem Ausdruck Melodram die Möglichkeit, in den instrumentalen Abschnitten mitzuteilen, was sich Worten entzieht. Auch er hält in gewissen Situationen Gesang auf der Bühne für unpassend. Die „melodramatischen Bestrebungen" Humperdincks hätten daher zum Ziel, etwas zwischen Rede und Gesang Angesiedeltes zu kreieren:

E. Humperdinck, Brief an Distl (2. 11. 1898): Ich denke natürlich nicht daran, daß sie (die Kunstform [des Melodramas]) je den Gesang verdrängen soll, aber neben demselben wird sie sicher von größter Wirkung sein da, wo Stoff und Form sich nicht für rein gesanglichen Ausdruck eignen. Unsere moderne Oper geht einen Weg, der zum Melodram führen muß. Mit dem in unserer Zeit liegenden Bestreben, Reales auf die Bühne zu bringen, muß sich auch eine Form finden, die sich diesem Zug der Zeit anpaßt, und das ist meines Dafürhaltens die Form des Melodrams (zit. nach: W. Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Ffm. 1965, 238 f.);
R. Batka, *Mus. Streifzüge* (Florenz u. Lpz. 1899): Seine [sc. G. Bendas] Melodramen sind nicht nur die Wiege jener vielsagenden Instrumentalphrasen, die im musikalischen Drama das „Unaussprechliche" mittheilen, sondern auch des Erinnerungsmotivs, das Gefühle, Vorgänge und Gestalten beziehungsvoll verbindet, ganz abgesehen von anderen kleinen Anpassungen an dramatische Momente, welche die Musik im Dienste dieses von der Poesie beherrschten Genres gelernt und später für die Oper fruchtbar gemacht hat (226);
Andererseits stellte sich heraus, daß der Sprechgesang, wie ihn Wagner so unnachahmlich beherrschte, wohl dem großen Musikdrama mit seinen gewaltigen, elementaren Empfindungen völlig angemessen bei schlichteren Stoffen, in Opern kleineren Styls, hingegen auch bei leichtester Behandlung immer noch zu schwerfällig und zu stark im Ausdrucke sei. H u m p e r d i n c k mußte das bei der Composition von „Hänsel und Grethel" immer mehr empfinden und schließlich kam er auf eine Stelle, für die er singender Weise durchaus keinen entsprechenden Ausdruck zu finden vermochte: „Sieh nur die schönen Kinder – wo mögen die hergekommen sein?" Jeder Versuch, diese einfachen Sätze zu singen, führte zu irgend einer ihrem Sinn und der Situation widerstrebenden Uebertriebenheit, und so ließ er sie denn, da ihm nichts besseres einfiel, lieber sprechen. Und siehe da: Niemand merkte und rügte diesen Ausfall aus dem Singstyl in den melodramatischen, weil die Natürlichkeit des letzteren hier einleuchtete und kein Bedürfniß nach Gesang dabei rege ward.
Ich glaube nicht zu irren, wenn ich diese Erfahrung als den Keim der späteren melodramatischen Bestrebungen Humperdincks, wie sie in der Musik zu den „K ö n i g s k i n d e r n" zu Tage traten, ansehe. Er verfolgte darin die Idee, ein Mittelding zwischen Rede und Gesang zu schaffen, das sich ebenso bequem zum Singen erheben als zum Sprechen herabsinken konnte (251 f.).

Daß A. Schönberg, dessen Werk *Erwartung* den Untertitel *Monodrama* (op. 17, 1909) trägt, die Stücke des *Pierrot lunaire* (für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello op. 21, 1912) auch Melodramen genannt hat, geht aus einem seiner Briefe hervor, in dem er sich über die *Gurrelieder* äußert:

Hier ist die Tonhöhennotation keinesfalls so ernst zu nehmen wie in den Pierrot-Melodramen (zit. nach: A. Berg, *Arnold Schönberg. Gurrelieder, Führer*, Lpz. u. Wien 1913, 93).

Im Gegensatz etwa zu Riewe und Bremer, die die Musik in Werken mit der Bezeichnung Melodram für untergeordnet oder nebensächlich halten, konnotiert H. Kretzschmar mit Melodram eine tragende Rolle der Musik, da sie die in den gesprochenen Abschnitten genannten Empfindungen ausdrükke:

Gesch. d. Oper (Lpz. 1919): Wir verstehen unter Melodram eine Verbindung von Instrumentalmusik und gesprochenem Wort. Bei dieser Verbindung hat aber die Musik den Hauptteil, sie malt, was in der Seele der Handelnden und was auf der äußeren Szene vorgeht, in der Regel aber nicht mit langen, ausgeführten Sätzen, sondern mit kurzen, schlagenden Glossen (248).

Gelegentlich wird im Französischen eine Verwandtschaft von mélodrame mit pantomime gesehen:

Larousse de la musique II (Paris 1957), Art. *Mélodrame*: Ce vocable s'applique également, à partir du XIXe s., à la musique de scène et aux courtes compositions destinées à souligner une pantomime ou le comportement scénique d'un personnage (35 c);
ibid.: Art. *Pantomime*: Forme de représentation scénique dépourvue de texte déclamé, dans laquelle l'action et les passions ou les sentiments des personnages s'expriment uniquement par des attitudes et des gestes...
Les mélodrames et les mimodrames de G. Benda s'apparentent à cette forme d'art, où la musique joue un rôle expressif important (159 a).

Vereinzelt wird zwischen Melodrama und Melodram differenziert und unter ersterem ein Bühnenstück, unter letzterem die Verbindung von Deklamation und Musik verstanden. Ebenfalls singulär werden Melodramen genannte Bühnenwerke in Frankreich im 20. Jh. als „Ballette mit Rezitation" gedeutet. Schließlich wird das von Humperdinck 1895 entwickelte und von ihm so genannte „gebundene Melodram" erwähnt, das eine Festlegung der Tonhöhe der Sprechstimme bedeutet, und diesbezüglich auf Schönbergs *Gurrelieder* verwiesen:

RiemannL, *Sachteil* (Mainz [12]1967), Art. *Melodrama/Melodram*: Unter Melodrama ist das Bühnenmelodram, unter Melodram die Kombination Sprechen und Musik zu verstehen (557 b);
Brockhaus/RiemannL II (Wiesbaden u. Mainz 1979), Art. *Melodrama/Melodram*: In Frankreich wurde im 20. Jahrhundert versucht, das Musikdrama durch (meist antikisierende) Melodramen (Ballette mit Rezitation) zurückzudrängen... Mit Humperdincks *Die Königskinder* (1. Fassung 1897) entstand das „gebundene Melodram", in dem neben dem Rhythmus auch die Tonhöhe der Sprechstimme festgelegt wird. Schönberg hat das gebundene Melodram in den *Gurre-Liedern* (1900–11) und in *Pierrot Lunaire* (1912) weiterentwickelt (112 b f.).

In eine ähnliche Richtung weist der Art. *Melodrama* des New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), der melodrama als „musiko-dramatische Technik" auffaßt. Melodrama stelle ein Bühnenstück sowie einen Teil „eines größeren Werks wie eine Oper" dar. In der italienischen Oper gebe es eine Situation, die Melodram erfordere, nämlich das laute Vorlesen eines Briefes:

A musico-dramatic technique in which spoken text alternates with instrumental music or, more rarely, is recited against a continuing musical background. There are examples of entire works using this technique (sometimes called monodrama if there is only one character or duodrama if there are two characters), but some of the best-known examples of melodrama appear as parts of a larger work such as an opera... In Italian opera, one situation traditionally calls for melodrama: letters read aloud are usually spoken rather than sung (481 a f.).

Nur vereinzelt begegnen im 20. Jh. Bühnenwerke mit der Bezeichnung Melodrama:

W. Kienzl, *Sanctissimum*, Melodramatische Allegorie op. 102 (1922);
I. Stravinsky, *Perséphone*, Mélodrame... (1933–34).

(a) Hin und wieder kritisieren Autoren im Blick auf Melodrama Eintönigkeit und Handlungsarmut. Das Auftreten von nur einer Person (oder höchstens zwei) wird verschiedentlich als widernatürlich, unkünstlerisch und als Inbegriff von Langeweile empfunden, was eine wirklich dramatische Darstellung verhindere:

J. K. Wezel, *Zelmor u. Ermide* (Lpz. 1779), Vorber.: Als ich das erste Monodram gesehn, und mir, trotz der Bewunderung, die mir die vortreffliche Musik abnöthigte, das Langweilige, Einförmige der Gattung nicht verbergen konnte, entstand in mir der Einfall, von dieser Verbindung der redenden Deklamation und der Musik eine Anwendung zu machen, die mehr Abwechslung für die Sinne und Einbildungskraft zuließe, als ein einziger halbstündiger Monolog (o. S.);
Anon., *Tagebuch d. Schaubühne. Nachtrag* (Rheinische Beitr. zur Gelehrsamkeit I, 1780): Und was kann man von einem einfachen, eintönigen, mehrentheils naturwidrigen – (welcher Mensch schreit und lärmt und tobt eine Stunde lang an einem Stücke?) und kunstleeren Duodram erwarten? (263 f.);
Goethe, *Der Triumph d. Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille* (1787) I: ANDRASON... Eins noch, an dem sie großes Vergnügen findet, ist daß sie Monodramen aufführt.
MANA Was sind das für Dinge?
ANDRASON Wenn ihr Griechisch könntet, würdet ihr gleich wissen, daß das ein Schauspiel heißt, wo nur Eine Person spielt.
LATO Mit wem spielt sie denn?
ANDRASON Mit sich selbst, das versteht sich.
LATO Pfui, das muß ein langweilig Spiel sein!
ANDRASON Für den Zuschauer wohl. Denn eigentlich ist die Person nicht allein, sie spielt aber doch allein; denn es können noch mehr Personen dabei sein, Liebhaber, Kammerjungfern, Najaden, Oreaden, Hamadryaden, Ehemänner, Hofmeister; aber eigentlich spielt sie für sich, es bleibt ein Monodrama. Es ist eben eine von den neusten Erfindungen; es läßt sich nichts darüber sagen. Solche Dinge finden großen Beifall (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche I/5, Ffm. 1988, 76 f.);
Anon., *Ueber d. Melodram*, loc. cit.: Das Melodram kann, der gegebnen Entwickelung zufolge, in einen zwiefachen Verhältnisse, nämlich theils in, theils ohne Rücksicht auf theatralische Vorstellung, betrachtet werden. Ohne theatralische Rücksicht ist es nichts, als ein pragmatisches Gedicht, das aber durch die dialogische Form an Kraft und Anschauung ganz unendlich gewinnt, und gewiß unter die vollkommensten Seelengemälde gehört, wenigstens an Lebhaftigkeit bloßen Schilderungen innerer Zustände, und wäre die Zeichnung auch von einer Meisterhand ausgeführt, vorgezogen zu werden verdient. Für die Bühne hingegen fehlt ihm zu viel, um den Zuschauer wirklich zu interessieren. Armuth an Handlung, Einförmigkeit in den Scenen, und, was dem Zwecke des Drama's so gar nicht angemeßen ist, keine in der äußern Lage der handelnden Personen beabsichtigte Veränderung, sondern größtentheils blos Entwickelung eines innern Seelenzustandes, gehören nicht unter die Eigenschaften, die

auf dem Theater Wirkung versprechen. In der Rücksicht erscheint das Melodrama immer zu sehr als beschreibendes oder malerisches Gedicht, und die Musik vermag diesen Eindruck wenig oder gar nicht zu berichtigen (195 ff.);
Schiller, Brief an Goethe (24. 4. 1798): Ich wünsche Ihnen desto mehr Vergnügen an Ifflands theatralischem Besuch. Über die Wahl der Stücke haben wir uns hier gewundert, besonders aber hat mich die Wahl des *Pygmalion* befremdet. Denn wenn darunter wirklich das Monodram gemeint ist, welches, däucht mir, Benda komponiert hat, so werden Sie, mit Meyern, einen merkwürdigen Beleg zu den unglücklichen Wirkungen eines verfehlten Gegenstandes erleben. Es ist mir absolut unbegreiflich, wie ein Schauspieler, auch bloß von einer ganz gemeinen Praxis, den Begriff seiner Kunst so sehr aus den Augen setzen kann, um in einer so frostigen, handlungsleeren und unnatürlichen Fratze sich vor dem Publikum abzuquälen (ed. Staiger, Ffm. 1966, 610);
Schilling, Art. *Melodram*, loc. cit.: Man hat mit Recht gegen das Melodram bemerkt, daß es zu wenig Abwechselung und Mannigfaltigkeit gewähre, und daß die Musik die Einförmigkeit des Eindrucks verstärke, indem sie durch Töne nur das wiedergebe, was schon durch Worte dargestellt ist; daß man Gefühle dargestellt sehe, ohne die sie erzeugende und von ihnen wieder erzeugten Handlungen kennen zu lernen. Wir sehen immer Wirkungen ohne die Ursachen zu erfahren (649).

(b) Obwohl der Begriffsinhalt durch Sprechen und nicht durch Gesang gekennzeichnet ist, wird Melodrama gelegentlich mit KANTATE (→ *Cantata* I.) und REZITATIV (→ *Rezitativ* III. (4); V. (1) u. (2)) in Verbindung gebracht.

Der Vergleich mit Kantate wird damit begründet, daß es in Melodram genannten Stücken an Handlung fehle und stattdessen vorrangig um die Darstellung seelischer Befindlichkeiten gehe:

J. F. Schink, *Ueber d. mus. Duodrama*, in: H. A. O. Reichard, *Theater-Kalender auf d. Jahr 1778* (Gotha 1778): [Brandes'] ...Ariadne auf Naxos, ist und wird immer ein sehr schätzbares Duodrama bleiben – aber... Muster für das Duodrama darf diese Ariadne schlechterdings nicht seyn: Es hat Wunder gethan, denn wer kann Bendas Zaubereyen wiederstehen? Madam Brandes... Madam Mercour... Demoisell Döbbelin... und Demoisell Ackermann, haben sie mit allen Zauber der Pantomime und der Deklamation dargestellt, die Zuschauer hingerissen, heiße Thränen von seinen Augen gejagt. Aber doch ist Ariadne mit all den Wundern, die sie gethan hat, das nicht, was sie wohl seyn könnte! Sie ist offenbar mehr Kantate als Drama. Herrliche musikalische Bilder, schöne Triaden sind ihre vorzüglichsten Schönheiten. Feld genug für den Musikus, der fürs Wort arbeitet, aber nicht so für den Theaterkomponisten; der muß etwas mehr haben, als Bilder, die von etwas mehr als Empfindung unterstützt werden. Ariadne hat den Hauptfehler, daß zu viel darinn gesprochen, aber desto weniger darinn gehandelt wird (61);
Wenn jedes große Drama schon kalt und frostrig [sic] ist; wo mehr gesprochen als gewirkt, mehr empfunden als gehandelt wird; und wenn nur das Drama intressant ist, wo Handlung die Seele beschäftigt: wie nöthig muß Handlung dem Duodrama seyn, wo zwey Personen lange unterhalten sollen. Der herrlichste Dialog von der vortreflichsten Musik begleitet, wird ermüden, wenn ihn nicht Handlung beseelt. Handlung aber kann nur durch Intrigue, Karakter und Leidenschaft veranlaßt werden. Durch eines von diesen dreyen muß der Dichter sein Duodrama in Bewegung sezen, wenn er intreßieren will (64);
C. G. Rössig, *Versuche im mus. Drama* (Bayreuth 1779): ...den Tod Abels hat auch Herr Patzke zu Magdeburg in einem musikalischen Duodrama bearbeitet, wiewohl alle diese mehr zu den Cantaten zu gehören scheinen (18);
Anon., *Ueber d. Melodram*, loc. cit.: Schon eine kleine Aufmerksamkeit auf das Melodrama ist hinlänglich, um zu bemerken, daß diese Dichtungsart... ihrem Inhalte nach pragmatisch ist, ihre Einrichtung aber vom Drama, so wie Sprache und Ausdruck vom lyrischen Gedichte, entlehnt, kurz in der Hauptsache mit der Cantate größtentheils überein kömmt... Auch darin ähnlicht sie der Cantate, daß sie gemeiniglich die Geschichte verschweigt, nur die Gefühle, die sich während des Verlaufs derselben in den Personen erzeugen, ausdrückt, und die veranlassenden Umstände dem Leser zu errathen überläßt (179).

W. A. Mozart vergleicht Monodrama und Duodrama mit dem obligaten Rezitativ und einem Rezitativ mit Instrumenten. In Mono- oder Duodrama genannten Werken sei die Verbindung von Rede und Musik sehr wirkungsvoll, weshalb diese Art der Rede mit Musikbegleitung dem gesungenen Rezitativ vorzuziehen sei, welches seinerseits nur dann eingesetzt werden solle, wenn der Text sich gut in Musik ausdrücken lasse:

Brief an d. Vater (12. 11. 1778): ...die seilerische trupe ist hier... H: v: Dallberg ist Director davon; – dieser läst mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe, und in der that habe ich mich gar nicht lange besonnen; – denn, diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen; – ich weis nicht, habe ich ihnen, wie ich das erstemahl hier war, etwas von dieser art stücke geschrieben? – ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnügen aufführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; ... wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter *gut in der Musick auszudrücken sind*, das Recitativ singen... (ed. Bauer/Deutsch, Kassel 1962, Bd. II, 505 f.);
Brief an d. Vater (18. 12. 1778): ...was die monodrame oder Duodrame betrift, so ist eine stimme zum singen gar nicht nothwendig, indemme keine Note darin gesungen wird – es wird nur geredet – mit einem wort, es ist ein Recitativ mit instrumenten – Nur daß der acteur seine worte spricht, und nicht singet... (522).

Dem Art. *Melodrama* des DommerL (Heidelberg 1865) zufolge kann Melodrama nicht als Rezitativersatz dienen, da das Rezitativ Gefühle differenzierter darzustellen vermöge:

Das Recitativ kann durch das Melodrama, ungeachtet mancher äusserlichen Aehnlichkeit, doch niemals ersetzt werden; denn es bleibt doch immer musikalische Sprache und besitzt als solche bei weitem feinere Modificationen für den Ausdruck der Empfindungen, den es im Zusammenhange giebt, zu steigern und nachzulassen vermag, ohne dass die Recitation durch die eingeschobenen Tonmalereien, wie im Melodrama, in ihrem Flusse unterbrochen zu werden braucht (543).

Humperdinck bringt Melodrama mit dem Secco-Rezitativ in Verbindung:

Brief an A. Seidl (12. 12. 1900): Das Melodram würde also... geradezu die Stelle des alten Rezitativs, oder besser noch: des Secco-Rezitativs, das ja auch ‚parlando' vorgetragen wurde, zu vertreten haben, nur daß statt der alten einfachen Generalbaßharmonien das moderne Orchester mit all seinen Finessen auf den Plan träte (loc. cit., 239).

Kretzschmar wiederum bezieht sich wie Mozart auf das obligate Rezitativ und empfindet Melodrama als dessen Fortführung:

Gesch. d. Oper, loc. cit.: Diese Kunst der anschaulichen, eindringlichen Geberdensprache hatte die Instrumentalmusik in der italienischen Oper, in den begleiteten Rezitativen erworben. So ist das Melodram eine Weiterbildung des *recitativo accompagnato*, eine Anwendung seines Prinzips im Großen. Rousseau, der es erfunden hat, dachte sich das Melodram als einen Ersatz des *recitativo accompagnato*, eines ganz spezifischen Stückes italienischer Kunst, für die Franzosen (248).

(c) Seit dem ersten Drittel des 19. Jh. ist die Bezeichnung Melodram(a) auch für eine NICHTSZENISCHE VOKALKOMPOSITION mit Klavier-, Kammermusik- oder Orchesterbegleitung gebräuchlich.

Zu den ersten so benannten Kompositionen gehören *Abschied. Melodram mit Klavier* „Leb wohl, du schöne Erde" von Fr. Schubert (D 829, 1826) sowie von Fr. Liszt etwa *Lenore. Ballade von Gottfried August Bürger mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation* für Rezitator u. Klavier (1857–58; GA VII/3, Lpz. u. Bln 1966, 148) und *Der blinde Sänger. Ballade vom Grafen Alexis Tolstoi mit melodramatischer Musik-Begleitung* für Rezitator u. Klavier (1875–77; ibid., 179).

Mitunter wird der Begriff der Ballade (→ *Ballade* (Neuzeit)) mit Melodrama in Verbindung gebracht. So unterscheidet W. Kienzl zwischen „Stimmungsmelodram", das ein Bühnenwerk, und „Schilderungsmelodram", das ein nichtszenisches („episches") Stück bezeichne:

Die mus. Declamation dargestellt an d. Hand d. Entwickelungsgesch. d. dtsch. Gesanges (Lpz. 1880): Es giebt zwei Arten von melodramatischer Musik: S t i m m u n g s- und S c h i l d e r u n g s m e l o d r a m e n. Zu den ersteren gehört der *Schumann*'sche „Manfred" und dessen Ballade „Schön Hedwig" wie die Melodramen in *Mendelssohn*'s „Antigone" und „Oedipos in Kolonos", zu den letzteren die zwei anderen Balladen *Schumann*'s und die *Liszt*schen Melodramen. So sind meistens Bühnenmelodramen Stimmungs-, epische aber Schilderungsmelodramen (152 f.).

Nicht als eigenständiges Bühnenstück, sondern nur als Teil eines solchen oder als Ballade fassen auch andere Autoren Melodrama auf:

BremerL, loc. cit.: An Stelle dieser so ziemlich in Vergessenheit gerathenen Zwittergattung des musikalischen Dramas, haben neuere Componisten die B a l l a d e melodramatisch behandelt (441 a);

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Melodram*: ...die jetzt gewöhnliche, ja einzig gebrauchte Bedeutung ist jedoch die von Deklamation mit Instrumentalbegleitung..., sei es innerhalb eines Bühnenstücks, wie im „Egmont" (Traum), sei es als selbständiges Kunstwerk, wie Störs Musik zum „Lied von der Glocke" oder wie die zahlreichen Balladen für Deklamation mit Klavier- oder Orchesterbegleitung (569 a).

Im 19. Jh. werden einige Stücke mit dem Titel Melodrama für Sprechstimme und Klavier oder Orchester komponiert, und auch im 20. Jh. finden sich noch vereinzelt Melodrama oder Monodrama genannte Kompositionen:

R. Strauss, *Enoch Arden*, Melodrama für Sprecher u. Klavier (Text: A. Tennyson, 1897); *Das Schloß am Meere*, Melodrama für Sprecher u. Klavier (Text: L. Uhland, 1899);

M. von Schillings, Melodramen für Sprecher u. Orch./Klavier: *Kassandra* op. 9, Nr. 1 (Text: Schiller); *Das Eleusische Fest* op. 9, Nr. 2 (Text: Schiller, 1900); *Das Hexenlied* op. 15 (Text: E. von Wildenbruch, 1904); *Jung Olaf* op. 28 (Text: Wildenbruch, 1911);

V. Ullmann, *Die Weise von Liebe u. Tod d. Cornets Christoph Rilke*, Melodrama für Erzähler u. Orch. (Text: R. M. Rilke, 1944);

P. Dessau, *Lilo Herrmann*, Melodrama für Sprechstimme, kleinen Chor, Flöte, Klarinette, Trompete, Violine, Viola, Violoncello (Text: F. Wolf, 1952–53);

M. Kagel, *Phonophonie, 4 Melodramen für Bühne u. Multimedia* (1963);

H. Birtwistle, *Monodrama* für Sopran, Sprecher, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, 2 Schlaginstr. (1967);

L. Berio, *Melodrama* für Tenor, Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Vibraphon, elektronische Orgel, Violine, Violoncello u. Kontrabaß (1970);

M. Chion, *Le prisonnier du son, mélodrame concret*, elektroakustische Musik unter Einbeziehung von zwei Stimmen (1972).

(d) Das Wort Melodram(a) findet vorwiegend im 19. Jh. Verwendung in der Benennung von SEPARATEN OPERNSZENEN, STÜCKEN IN SCHAUSPIELMUSIKEN UND KAMMERMUSIKWERKEN bei der Schilderung dramatischer, übernatürlicher und unheimlicher Situationen.

So wird trotz mancher Vorbehalte von diversen Autoren Melodrama beim Inszenieren übersinnlicher und dramatischer Situationen, beispielsweise in der Oper *Der Freischütz* von C. M. von Weber, als gerechtfertigt angesehen, wobei besonders die Rolle der das Begriffswort konstituierenden Musik betont wird:

Schilling, Art. *Melodram*, loc. cit.: Selbst Carl M. von Weber vermochte in seinem „Freischütz" nicht, dieser Gefahr [sc. der „T o n m a l e r e i"] zu entgehen, und schuf eine Carricatur statt eines Charakterbildes in der Scene der Wolfschlucht, obschon hier, was die melodramatische Arbeit von Seiten des Tonsetzers noch begünstigt und rechtfertigt, da der Mensch an sich stets ü b e r den Naturerscheinungen steht, – wir sagen: obschon hier die Natur als ein Uebermächtiges, zauberisch Ueberwältigendes erscheint, und Geistererscheinungen in die poetische Wirklichkeit treten (650).
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1845): ...kann aber auch die Musik im Melodrama nicht als ein blos äusserliches, gleichsam zufällig mit der Rede zusammentreffendes Ereigniss, sondern a l s e i n a n d r e s O r g a n d e s D i c h t e r s geltend werden, um in freier künstlerischer Weise die Stimmung des Redenden, oder auch die seine Stimmung motivirenden Verhältnisse, – z. B. die Nähe unsichtbarer geheimnissvoll einwirkender Geistesmacht, oder (mehr materiell andeutend) einem Klagenden gegenüber die hartschlagende Schicksalsmacht u. s. w. – zur Ahnung, oder der Vorstellung näher zu bringen. So fodert G o e t h e für die phantastisch-poetischen Momente des Euphorion im Faust melodramatische Musikbegleitung, um jenem Flügelflammenleben die einzig eigne Atmosphäre zu bilden (367).

Im Gegensatz dazu wird in Hinsicht auf den *Haideknaben* von R. Schumann hervorgehoben, daß es gerade die gesprochene – „t o n l o s e" – Sprache sei, die das „Unheimliche der Situation" verstärke. Gleichwohl wird bei *Lenore* von Liszt die Musik angesprochen, die neben dem „unheimlichen Gedichte" einhergehe, den Text wiedergebe und durchgehend einen „unheimlich düsteren Grundton" aufrechterhalte:

Die Leipziger Tonkünstler-Vereinigung am 1.-4. Juni 1859. Zweiter Ber. (NZfM, Bd. 51, 1859): Solche Meister [des „melodramatischen Genres"] sehen wir in S c h u m a n n und L i s z t vor uns. Der erste, eigentlicher Wiederbeleber des Melodramas, hat mit dem „Haideknaben" jedenfalls einen sehr glücklichen Griff gethan. ...abgesehen von ihrem poetischen Werthe erscheint die Dichtung wie geschaffen zur melodramatischen Bearbeitung... Ja, das Unheimliche der Situation wird eben durch die t o n l o s e Sprache in einer Weise erhöht, wie dies der Musik nicht möglich sein würde (157 b f.);
[über *Lenore* von Liszt] Erst mit dem Beginn der Unterredung..., also mit dem Eingreifen des dämonischen Elementes, hört auch diese sporadische Betheiligung der Musik auf, fängt diese an, in langen Zügen, obwol immer mit weiser Mäßigung, und ohne je dem Declamator zu nahe zu treten, sich zu entfalten. Nur selten unterbrochen und in gewaltiger Steigerung schreitet sie nun neben dem unheimlichen Gedichte einher, charakteristisch jede grause Farbe wiedergebend, jedes einzelne Bild ausmalend, und doch nie einem hier nahe liegenden, schlimmen Realismus verfallend (158 b);
Die verschiedenartigsten Stimmungen wechseln, aber immer klingt wieder durch d e r u n h e i m l i c h d ü s t e r e G r u n d t o n, ebensowol bei den grausig dunkeln Stellen... als bei der luftig leichten Schilderung des körperlosen Gesindels, des grausenhaf[t] hastigen Rittes (159 a).

In ähnlicher Weise wie Schilling zeigen sich auch andere Autoren eher ablehnend gegenüber Melodrama, lassen aber ebenfalls gewisse Ausnahmen zu, in denen es akzeptabel sei, wie etwa in der Kerkerszene in Beethovens Oper *Fidelio* (op. 72, Wien 1814; 2. Akt, Nr. 12 „Melodram u. Duett") zur Darstellung des Unaussprechlichen oder bei konzertanten Aufführungen als Ersatz für ein Bühnenbild:

Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Melodrama*: Nur in wenig Ausnahmefällen erscheint das Melodrama gerechtfertigt, wenn, wie in jener Kerkerscene im „Fidelio" hinter dem gesprochenen Worte Empfindungen sich verbergen, die doch dem Zuschauer nahe gelegt werden müssen. Die ausserordentliche Erregung, in welcher sich Leonore befindet, indem sie das wahrscheinliche Grab für den Gatten mit graben hilft, darf sie durch kein Wort verrathen, und da tritt denn die Musik ein, die uns in der beredtsten Weise alles entschleiert. Eine ähnliche Stellung nehmen noch die melodramatisch behandelten Stellen in Schumann's Musik zum „Manfred" ein, besonders bei Concertaufführungen, bei denen die Musik die Decorationen ersetzen helfen muss (118);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Melodrama*: In einzelnen Fällen ist indes das Melodrama doch zu rechtfertigen, wie im „Fidelio" (in der Kerkerszene), wo es als Steigerung gegenüber dem Gesang erscheint (wie Leonore nachher sagt: „Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich!", d. h. in der Oper „nicht zu singen") (569 a).

Zwar äußert Schillings in einer Selbstanzeige von *Das Hexenlied* op. 15 (Mk II, 1902/03, 3. Quartalsbd.) Bedenken gegen Melodrama, wählte aber dennoch für Wildenbruchs Gedicht eine solche Gattung, da deren Dramatik diese Art der musikalischen Behandlung geradezu erfordere. Abgesehen davon sind es düstere Stimmung und Todesnähe, mit denen er den Begriff verbindet:

In der begleitenden Musik zu Ernst von Wildenbruchs „Hexenlied" möge der Versuch erblickt werden, eine Balladendichtung von grosser epischer Breite, die ihrem Stimmungsgehalt nach und in den dramatisch bewegten, packenden Höhepunkten musikalische Belebung und Vertiefung zu erfordern scheint, in melodramatischer Form zu bezwingen. Den theoretisch wohl zu begründenden Zweifeln zum Trotz, ob im Melodram eine befriedigende Kunstform, eine harmonische Verschlingung der musikalischen und spachlichen Linien zu erreichen sei, fühlte ich mich durch die tiefe Wirkung, die Ernst von Possart auf diesem Gebiet zu erreichen weiss, zu praktischen Versuchen angeregt...
Die musikalische Einleitung giebt die düster-asketische Klosterstimmung wieder, die den ersten Teil des Gedichtes durchweht; dumpfes Geläute, Gemurmel der betenden Mönche... und ein choralartiger Todesgesang... bilden den thematischen Inhalt (353 f.).

Kretzschmar legt den Schwerpunkt von Melodrama, das er als Bestandteil des Singspiels und der Opéra comique kennzeichnet, auf schauerliche Situationen; „freundliche Melodramen" seien dagegen Ausnahmen. Darüber hinaus zieht er einen Vergleich zu den Ombra-Szenen der venezianischen Oper im 17. Jh.:

Gesch. d. Oper, loc. cit.: Eine größere Bedeutung wie als selbständige Kunst hat das Melodrama durch die Verbindung mit der Oper erhalten. Der erste, der diese Verbindung versucht hat, ist Neefe in der „Adelheid von Veltheim" 1781. ...von da ab hat das Melodram im Singspiel der Deutschen und in der französischen *opéra comique* jahrzehntelang seinen festen Platz. Überall, wo es unheimlich und schauerlich wird, wo Geistermacht zu spüren ist, dunkle Ahnungen mächtig walten, wo es sich entscheidet, ob Leben oder Tod, an den Wendepunkten zwischen Gut und Bösem – da setzt das Melodram ein. Es gibt auch freundliche Melodramen, bei Traumerscheinungen; ...aber das sind Ausnahmen. Das Melodram ist die Musik für die Momente des Schauderns und Entsetzens, es wurde eine poetische Macht für die Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, ähnlich, aber stärker, wie es für die Venezianer des 17. Jahrhunderts die Geister- und Schattenszenen mit den langen, mystischen Violinenklängen gewesen waren (249).

Den Bezug zur Romantik stellt auch Th. W. Werner her, da das Unheimliche ein häufig verwandter Topos dieser Epoche ist:

Art. *Melodrama*, in: *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.*, hg. von P. Merker u. W. Stammler II (Bln 1928): Eine überraschende ästhetische Rechtfertigung erfuhr das Melodram durch seine Aufnahme in die Oper (Neefe ‚Adelheid von Veltheim' 1781, Beethoven ‚Fidelio', Weber ‚Der Freischütz', Marschner ‚Hans Heiling'): hier ist es mit Schilderung unheimlicher Lagen das Einfallstor romantischer Elemente (338 b).

Als Melodrama bezeichnete Szenen in Opern und Stücken in Schauspielmusiken seien die folgenden angeführt:

Beethoven, *Egmont*, Schauspielmusik zu Goethes gleichnamigem Trauerspiel op. 84 (1810), Nr. 8 „Melodram";
ders., *König Stephan*, Nr. 5 „Melodrama", Nr. 8 „Geistlicher Marsch, Chor u. Melodram" (Text: A. von Kotzebue, 1812);
ders., *Leonore Prohaska*, Schauspielmusik zu J. Fr. L. Dunckers gleichnamigem Drama WoO 96 (1815), Nr. 3 „Melodram";
Schubert, *Die Zauberharfe*, Zauberspiel mit Musik D 644 (Text: G. Hoffmann, 1820), I, 3: „Melodram"; II, 6 u. 8: „Melodram"; III, 10, 11 u. 12: „Melodram";
Weber, *Preciosa*, Schauspielmusik zu d. Drama in vier Akten von P. A. Wolff (Bln 1820), I, 3, Szene 5: „Melodrama"; IV, 12, Szene 12: „Chor, Ballett und Melodram";
ders., *Der Freischütz* (Bln 1821), II, Finale, Szene in d. Wolfsschlucht; der Abschn., in dem Caspar d. Kugeln gießt u. Samiel erscheint, ist mit „Melodram" überschrieben;
H. Marschner, *Der Vampyr* (1827), Nr. 1, Introd., Textanweisung: „Hier tritt unter starkem Donner und Blitz der Meister auf, Lord Ruthven an der Hand führend. Ein gelbrother Schein erhellt beim Erscheinen des Meisters das Theater. Der Mond verfinstert sich." Es folgt die Überschrift „Melodram" (*Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten*, Lpz. o. J., 17);
R. Schumann, *Manfred, ein dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron* op. 115 für Orch., Chor, Sänger u. einen Sprecher (1848–49); die Stücke, in denen zu begleitender Musik gesprochen wird, tragen die Anweisung „melodramatisch".

(2) Gegen Ende des 18. Jh. benennt in Frankreich und kurze Zeit später im englischsprachigen Raum mélodrame bzw. melodrama ein in der Regel mehraktiges POPULÄRES BÜHNENSTÜCK MIT MUSIKEINLAGEN.

Die Prägung mélodrame für die Kombination von Dialog, Musik und Tanz in unterhaltsamer Form ist in Frankreich schon vor der (französischen) Aufführung der *Ariadne* von Benda im Juli 1781 in Gebrauch, die ihrerseits in der Presse als mélodrame bezeichnet wird (Benda gebraucht Duodrama; siehe oben, II. (1)). So heißt es etwa im Vorwort zu N.-M. Audinots und J. F. Mussots *Le Prince noir et blanc* (aufgeführt Paris 1780), einer „féerie mêlée de dialogues, de musique et de danse":

[Audinot] a cherché tous les moyens d'unir les agréments du coup-d'oeil, les attraits de la pantomime aux appas du mélodrame, à la délicatesse des idées et à la pureté du dialogue (zit. nach: E. Sala, *L'opera senza canto. Il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995, 32).

Vermutlich einen Sonderfall stellt die Wendung komisches Melodrama dar:

Nachtrag zu d. litterarischen Anm. über d. Melodrama im vorigen Stücke (Neue Bibl. d. schönen Wiss. u. d. freyen Künste XXXVIII, 1789): Wir haben gesagt, daß auf der französischen Bühne das ernsthafte Melodrama wenig Glück gemacht hat, desto größern Beyfall fand zu Paris ein komisches Melodrama: *Annette et Basile* von Herrn Guillemain (172);
Wie man sieht, ist es auf eine gewöhnliche Operette zugeschnitten, und noch dazu zärtlichen Inhalts. Wodurch wird es also zum Melodrama, zum komischen Melodrama? Dadurch, daß in den Pausen des Monologs bald der Refrain, bald vier bald acht Tacte aus einer bekannten Arie oder einem bekannten Liede gespielt werden... [folgen Beispiele] Das Komische entspringt also aus der Wiedererinnerung an diese Gesänge... (173).

Als eine „im allgemeinen magische oder heroische Handlung", bei der die Rolle der Musik in der Ankündigung des Erscheinens und Wegtretens der Schauspieler sowie der Illustration der im Stück auftauchenden Empfindungen bestehe, und als „Oper für das Volk" faßt A. Charlemagne den Begriff mélodrame auf:

Le mélodrame aux boulevards (Paris 1809): On entend aujourd'hui par mélodrame une action communément magique ou héroïque, dont les personnages ne se meuvent qu'au son de la musique qui annonce leur entrée, leur sortie, la nature et la variété des sensations où ils sont tour-à-tour en butte dans le courant de la représentation. C'est l'opéra du peuple... (14, Anm. (1)).

Ch. G. de Pixerécourt, Verfasser zahlreicher mélodrame genannter Bühnenwerke, gebraucht einerseits die Ausdrücke mélodrame und drame lyrique synonym, definiert andererseits mélodrame als „lyrisches Drama", in dem die Musik, anstatt gesungen zu werden, vom Orchester ausgeführt werde:

Guerre au Mélodrame!!! (Paris 1818): C'est au drame lyrique ou Mélodrame (car un Mélodrame n'est autre chose qu'un Drame lyrique, dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée) que la Comédie Italienne a dû ses jours de prospérité (zit. nach: W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris 1912, 54).

Als „moderne Dramenart französischen Ursprungs" kennzeichnet Th. Busby den Begriff, dessen Entstehung auf die überlieferten Beschreibungen der antiken griechischen *„melopœia"* (→ *Melopoiia* I.–II.) zurückgehe. Als erstes englisches Stück dieser Art nennt er ein eigenes Werk:

A Mus. Manual or Technical Directory (London 1828): MELO-DRAMA. A modern species of drama, of French origin, and the idea of which was suggested by the descriptions left us of the ancient Greek *melopœia*, or musical eloquence. The first piece of this kind produced in England was *„A Tale of Mystery,"* the music of which was composed by the compiler of this vocabulary (111).

Mitunter wird als Charakteristikum von melodrama die Musik erwähnt, deren Aufgabe darin gesehen wird, die Effekte der einzelnen Situationen zu verstärken:

Th. W. Erle, *Letters from a Theatrical Scene-Painter* (London 1880): The play may be regarded as in some degree a melodrama, since the effect of every situation is heightened by music (zit. nach: J. N. Schmidt, *Ästhetik d. Melodramas. Studien zu einem Genre d. populären Theaters im England d. 19. Jh.*, Heidelberg 1986, 135).

Auch die Schwierigkeit der Trennung zwischen Melodrama und Oper wird thematisiert. G. Grove zufolge sind viele englische und auch einige deutsche Opern in Wirklichkeit Melodramen. Die Musik sei in solchen Stücken häufig so schlecht, daß diese ohne Musik einen größeren Genuß bereiten würden. Daher biete es sich an, diejenigen Stücke, in denen die Musik eine vorrangige Stellung innehat, Oper, und diejenigen, in denen die Dialoge überwiegen, Melodrama zu nennen:

GroveD II (London 1880), Art. *Melodrama*: The so-called English Operas, of the older School – The Beggar's Opera, The Iron Chest, The Castle of Andalusia, The Quaker, The English Fleet, No Song no Supper, Guy Mannering, and a hundred others – are all really Melodramas. It is difficult, indeed, in the case of English and German pieces with spoken Dialogue, to say exactly where Melodrama ends, and Opera begins...
One rarely-failing characteristic of the popular Melodrama of the present day we must not omit to mention. Both in England, and on the Continent, its Music, as a general rule, is so miserably poor, that the piece would be infinitely more entertaining without it. Perhaps, therefore, we may be justified in giving the name of Opera to those pieces in which the Music is the chief attraction, and that of Melodrama, to those in which the predominating interest is centred in the Dialogue (249 a f.).

Ch.-M. des Granges bringt die Prägungen pantomime und mélodrame miteinander in Beziehung (vgl. oben, II. (1)) durch seine Aussage, pantomime sei durch mélodrame abgelöst worden, das zunächst *„pantomime dialoguée"* genannt worden sei:

Geoffroy et la critique dramatique (Paris 1897): Il n'entre pas dans notre plan de faire l'histoire du mélodrame... Il nous suffira de rappeler ici les principales étapes d'un genre qui commence par la pantomime historique ou romanesque dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle... Cependant la pantomime cédait la place au véritable mélodrame, qui s'intitulait d'abord: *pantomime dialoguée* (402).

Die Rolle der Musik in mélodrame sehen manche Autoren als im Verschwinden begriffen oder sogar als nahezu verschwunden an, obwohl sie, wie Gaiffe anmerkt, mélodrame den Namen gegeben habe:

F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII[e] siècle* (Paris 1910): L'accompagnement musical, qui lui a donné son nom, pourra devenir tout à fait accessoire ou même disparaître complètement... (239);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélodrame*: De nos jours, le Mélodrame est une drame populaire, d'où la musique a presque entièrement disparu (247 b).

Vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jh. wurden in Frankreich, England und Amerika zahlreiche als mélodrame bzw. melodrama bezeichnete Bühnenwerke verfaßt:

Ch. G. de Pixerécourt, *Coelina, ou l'enfant du mystère. Mélodrame* (Paris 1800; zit. nach *Théâtre choisi* I, Paris 1841, 1);
ders., *Le pèlerin blanc, ou les orphelins du Hameau, mélodrame* (Paris 1801; ibid., 75);
ders., *Tékéli, ou le siège de Montgatz, mélodrame historique* (Paris 1803; ibid., 419);
ders., *Robinson Crusoé, mélodrame* (Paris 1805; *op. cit.*, Bd. II, Paris 1841, 167);
ders., *Le chien de Montargis, ou la forêt de Bondy, mélodrame historique* (Paris 1814; *op. cit.*, Bd. III, Paris 1842, 103);
ders., *Christophe Colomb, ou la découverte du nouveau monde. Mélodrame historique* (Paris 1815; ibid., 301);
ders., *Latude, ou trente-cinq ans de captivité. Mélodrame historique* (Paris 1834; *op. cit.*, Bd. IV, Paris 1843, 361);
Th. Busby, *A Tale of Mystery*, Melodrama (nach Pixerécourts *Coelina*, London 1802);
ders., *Rugantino, or The Bravo of Venice*, Melodrama (nach Pixerécourt, London 1805);
Th. Holcroft, *A Tale of Mystery. A Mélo-Drame In Two Acts* (London 1802; zit. nach: J. O. Bailey, *British Plays of the Nineteenth Cent.*, New York 1966, 226);
J. N. Barker, *The Indian Princess. An Operatic Melodrama* (Philadelphia 1808; zit. nach: O. Wegelin, *Early American Plays 1714–1830*, New York 1905, 19);
H. Bishop, *The Brazen Bust*, Melodrama (London 1813);
ders., *The Dog of Montargis, or The Forest of Bondy*, Melodrama (nach Pixerécourt, London 1814);
J. Stokes, *The Forest of Rosenwald; or, The Travellers Benighted. A Melodrama in Two Acts, as performed at the New York Theatre* (New York 1821; Wegelin, loc. cit., 74);
W. G. Hyer, *Rosa. A Melodrama in Three Acts* (New York 1822; ibid., 51);
J. H. Payne, *Ali Pacha; or, The Signet Ring. A Melodrama in Two Acts* (New York 1823; ibid., 64);
J. B. Buckstone, *Luke the Labourer; or, the Lost Son. A Domestic Melodrama In Two Acts* (London 1826; Bailey, loc. cit., 240).

(3) Melodrama und mélodrame bzw. melodrama gelten seit dem ausgehenden 18. Jh. verschiedentlich als MISCHGATTUNG, was häufig mit einer negativen Wertung verbunden ist. Kritiker bemängeln in diesem Zusammenhang, daß die konstitutiven Ausdrucksmittel Deklamation und Musik sich gegenseitig in der Entfaltung und in der Wirkung behindern und aufgrund zu großer Verschiedenheit unvereinbar seien:

Fr. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland u. d. Schweiz im Jahre 1781* VIII (Bln u. Stettin 1787): Es hat mir... geschienen, daß durch Melodramen, oder durch die theatralische Form, wo gesprochne Worte mit Musik begleitet werden, sehr selten der wahre Ausdruck der Leidenschaft gefaßt werden könne (142);
Die Zusammensetzung zweyer Künste, wovon die Konvenienz (oder äußere Beschaffenheit) der einen, die wahre und natürliche Darstellung der Andern hindert, stört daher die Illusion, und mindert folglich den Genuß. Ich befürchte, daß dies beym Melodrama nothwendig immer geschehen wird; denn, meines Erachtens, ist die Zusammensetzung verschiedener Künste in dieser Art von Schauspielen ihrer Natur nach so fehlerhaft, daß eine die Wirkung der andern stört und sie unnatürlich macht (143);
J. A. Eberhardt, *Ueber d. Melodram*, in: *Neue vermischte Schriften* (Halle 1788): Der Vortrag des Melodrama ist aus unmusikalischer Deklamation und begleitender Instrumentalmusik zusammengesetzt. Aus dieser Zusammensetzung entspringt, nach meinem Gefühl, eine gewisse Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und der Schönheit, die die Empfindung beleidigt... (4);
Vielmehr wird ...die Unvollkommenheit der bloßen oratorischen Deklamation durch den Contrast mit der höhern Schönheit der begleitenden Musik nur noch stärker gefühlt (21);
Das ist also die Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und Schönheit, von der ich glaube, daß sie ein Werk, wie das Melodrama, das aus Deklamation und Musik zusammengesetzt ist, ästhetisch unmöglich macht (22);
J. G. Herder, *Adrastea* (1801–1805): Wie unterscheidet es [sc. Oratorium bzw. Kantate] sich vom Melodram?
Specifisch, als eine reine Gattung, die ins Melodrama nicht überlaufen darf...
Man hat eine Mittelgattung aufs Theater gebracht, da man, getrennt von einander, bald spricht, bald geigt, und in welcher doch Worte und Töne für einander sein sollen. Eine mißliche Gattung, die bald widrig werden kann, weil Töne die Worte, Worte die Töne, als unvereinbar mit einander, jagen. „Warum singst Du nicht," rufe ich der Declamantin oder einem Pygmalion zu, „da Dir die Töne nachlaufen?" „Weil ich nicht singen, sondern nur declamiren kann," antworten sie; und die Kunst antwortet: „So declamire entweder ohne zwischeneinfallende Töne; sie stören mich, indem ich während ihrer entweder Dein Spiel oder die Töne vergessen muß und Eins mich vom Andern wegruft. Oder, wenn Du Dich getrauest, so agire bei fortgehender Musik, die Deine Empfindungen ausdrückt, ohne Worte, d. i. sei Pantomim!..." Diese Gattung [Anm.: „Gemeiniglich wird sie Monodrama genannt"] ist also ein Mischspiel, das sich nicht mischt, ein Tanz, dem die Musik hintennach, eine Rede, der die Töne spähend auf die Ferse treten (Werke XIV, Bln 1879, 484 f.);
C. Fr. Zelter, Brief an Goethe (19. 10. 1828): [Über *La Preciosa* von C. M. von Weber] Dazu ist nun eine Musik, das heißt: Tänze, Chöre, Rezitative, zur Musik gesprochen, so daß man weder das eine noch das andere versteht (sie nennen's: melodramatisch), und auf dem Zettel steht: „Schauspiel mit Gesang und Tanz", das heißt: weder eins noch anderes durch 4 kurze Akte, die viel zu lang sind, weil eigentlich nichts von seiner Stelle geht und sich alles ennuyiert (*Briefwechsel*, hg. von W. Pfister, Zürich u. München 1987, 278);
G. Schilling, Art. *Melodram*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837): Und im besten, im glänzendsten Falle verhindert immerfort das Abwechseln von Musik und Declamation einen befriedigenden Totaleindruck und die nöthige Ausbildung beider Künste. Wer vermöchte an jenen stets gewaltsam abgerissenen, im Charakter sich fast immer widersprechenden musikalischen Sätzen, selbst wenn sie an und für sich die vortrefflichsten Gedanken enthielten, Gefallen zu finden? Der Melodramendichter glaubt überdem meistens noch, dem Componisten nicht genugsame Gelegenheit zur Entwikkelung seiner Kunst zu geben, wenn er nicht fleißig die Empfindungen unter sich selbst streiten läßt, und dadurch entsteht natürlich dann ein noch größerer Mangel an Einheit in der musikalischen Darstellung, daß fast jede musikalische Periode, welche die Declamation unterbricht, einen verschiedenen und sich oft vernichtenden Charakter zur Erscheinung bringt. So bedarf es denn wohl keines weiteren Beweises, daß das Melodram... für eine gänzlich unnatürliche und deshalb unstatthafte Gattung dramatischer Erzeugnisse zu erklären ist, über deren Unwerth auch der Erfolg längst schon entschieden hat (650);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Melodrama*: Aber eben weil die Handlung zu dürftig war, zu wenig Interesse bot, Ton- und Dichtkunst sich eher wechselseitig störten als förderten, kam das Melodrama in dieser Form bald außer Cours, und das Melodramatische wurde später theils in die Oper verpflanzt, in welcher manche Scenen auf diese Art bearbeitet wurden...; theils behandelte man Balladen auf diese Weise... (II, 68);
W. Hebenstreit, *Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Melodrama*: Zunächst erfodert der meist ernste und leidenschaftliche Inhalt eine lyrische Haltung, welche dem eigentlich Dramatischen widerstrebt, wie der Erguß des Gefühls der Handlung, und endlich ist der Wechsel der Rede mit der Musik, als schneidender Gegensatz, am wenigsten geeignet, einen Totaleffekt hervorzubringen. Die Erfahrung hat bewiesen, daß alle Gegenreden diese Zerrissenheit nicht aufheben können, und daher hat sich die Zwittergattung auch von unserer Bühne verloren (455 a);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Melodrama*: Man liess das Melodrama nach kurzer Zeit der Pflege wieder fallen, weil man doch einsah, dass etwas Vollkommenes aus dieser Art Verbindung von Poesie und Musik, die nur neben einander her, nicht in einander aufgehen, nicht herauskommen kann. Das in die Musik hineingesprochene Wort ist schon äusserlich von störender unharmonischer Wirkung; doch hiervon abgesehen, ist es unnatürlich, dass die Person des Drama, die in der Leidenschaft sich befindet, diese nicht auch durch die Sprache der Leidenschaften, also durch Musik kundgiebt, sondern mit der Rede sich begnügt, und das was sie empfindet, nur durch die von aussen hinzukommende Musik gleichsam illustriren

lässt... Diese [die Musik] beraubt die Declamation gerade in den Hauptmomenten ihrer Wirkung, indem sie ihrer Natur gemäss gerade dasjenige, was auf den Zuschauer am unmittelbarsten wirken muss, den Gefühlsausdruck, für sich in Beschlag nimmt, überdies durch ihr Dazwischentreten den Fluss und Zusammenhang der Rede zerreisst. Nichtsdestoweniger bleibt sie wiederum von der Dichtung durchaus abhängig und unselbständig, ohne es zu irgend einer eigenen Formentwickelung zu bringen; sie bleibt mehr oder weniger blosse Decoration... (543);
Fr. Brückner, *Georg Benda u. d. dtsch. Singspiel* (SIMG V, 1903/1904): Als dramatische Gattung genommen existieren Melodramen nicht. Musik und gesprochenes Wort gleichzeitig durchgehends auf der Bühne verwendet, wirkt störend. Dagegen hat man melodramatische Einzelheiten gern gebraucht, um das Seccorezitativ zu vermeiden (581);
Larousse de la musique II (Paris 1957), Art. *Mélodrame*: Esthétiquement, le mélodrame est un genre bâtard, car l'association de modes expressifs dont les structures particulières sont foncièrement hétérogènes n'est pas susceptible de donner l'impression d'unité requise par toute œuvre d'art (35 c);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Melodrama*: Music designed as an instrumental accompaniment to a spoken text... Experiments in melodramatic style have not been rare, but have scarcely met with lasting success, on account of the acoustic incongruity of the spoken word and of music (435 a).

Vorwiegend im deutschsprachigen Raum wird Melodrama nicht als eine eigene Gattung angesehen, sondern als eine solche, die zwischen Schauspiel und Oper steht, wie etwa Förster im Jahr 1821 berichtet. Dieser Umstand wird oftmals negativ vermerkt und Melodrama aus diesem Grund abgelehnt oder als Notlösung geduldet. Damit wird bisweilen auch der nur kurzzeitige Erfolg von Melodrama erklärt:

Fr. Förster (1821): Nur damit erklärte er [sc. Goethe] sich nicht einverstanden, daß der Componist [sc. Fürst Radziwill] auch die Selbstgespräche Faust's, welche sich wohl ohne musikalische Beihülfe zur Geltung bringen würden, mit Musik ausgestattet habe, wodurch das Drama den zwitterhaften Charakter des Melodrama's erhalte, welches weder Schauspiel noch Oper, nicht Fisch, nicht Fleisch sei... (*Kunst u. Leben. Aus Friedrich Förster's Nachlaß*, hg. von H. Kletzke, Bln 1879, 203);
Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, loc. cit.: ...eine Zwittergattung zwischen Schauspiel und Oper, unterscheidet sich von dem ersten dadurch, daß die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen, ergänzt und verstärkt wird, von der letzten dadurch, daß kein von den handelnden Personen gesungenes Solo- oder Ensemblestück darin vorkommt (II, 68);
Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859. Zweiter Ber. (NZfM, Bd. 51, 1859): So sind auch die Melodramen, wie sie Schumann neuerdings eingeführt hat, zwar eine ältere, früher oft behandelte Kunstform... Wir stoßen hier sogleich auf eine Principfrage, wie man sie bei der Wiederaufnahme der Melodramen geltend machte: die Frage, ob diese Kunstform jetzt noch überhaupt zuläßig sein könne oder nicht, da sie nur eine Mischgattung, eine Uebergangsform sei (73 a);
Und da die melodramatische Form ohnehin immer nur als erlaubte Aushülfe betrachtet, ihrem Wesen nach nichts vollkommen Befriedigendes genannt werden kann, so dürfte es nicht gerathen erscheinen, Stoffe zu wählen, welche so problematischer Natur haarscharf bis zu der Grenze der Berechtigung hindrängen würden (157 a);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Melodrama*: Es ist ein Zwitterding, nicht Schauspiel und nicht Oper, und konnte deshalb auch keine grössere Bedeutung gewinnen. Die Musik versucht nur die Worte im engsten Anschlusse an das gesprochene Wort zu interpretiren, und thut das nur sehr oberflächlich, weil sie eben sich nicht so weit ausbreiten darf, als dies nöthig ist, wenn sie wirklich bedeutend wirken soll. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war indess auch diese Gattung sehr beliebt (117 f.);
R. Wagner, *Oper u. Drama* (Lpz. 1852) II: Zu einem auf der Bühne dargestellten Litteraturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden (Gesammelte Schriften III, Lpz. [4]1907, 4);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Melodrama*: Das Melodrama ist im allgemeinen eine ästhetisch verwerfliche Zwittergattung, da nicht einzusehen ist, warum nicht die Rede bis zum Recitativ und weiter gesteigert wird... (569 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. [2]1969): Melodrama. A stage presentation intermediate between play and opera, consisting of spoken text and background music (516 b).

Jeitteles nennt Melodram eine schlechte Mischung aus gesprochenem Wort, Gesang und Tanz ohne jeglichen ästhetischen Wert:

Aesthetisches Lexikon, loc. cit.: Jetzt begreift man unter Melodram einen Brei von Declamation, Gesang und Tanz, der meistens wenig ästhetischen Werth hat, wie die Schauer- und Rettungsmelodrame der Pariser kleinen Bühnen beweisen, die in Deutschland nur zu gierig übersetzt werden (II, 69).

Ferner wird unter melodrama bzw. mélodrame ein Konglomerat der zwei konträren Gattungen Komödie und Tragödie aufgefaßt, wobei gelegentlich noch Drama, Tanz und Pantomime dazukommen:

„Remarks" zu S. J. Arnold, *The Woodman's Hut* (London 1818): Much nonsense has been solemnly urged against the unnatural jumble of music, comedy and tragedy, which the wise men of Gotham suppose to make up melodrama (zit. nach: J. N. Schmidt, *Ästhetik d. Melodramas. Studien zu einem Genre d. populären Theaters im England d. 19. Jh.*, Heidelberg 1986, 85);
Dictionnaire de la conversation et de la lecture XIII (Paris um 1858), Art. *Mélodrame*: C'est une chose qui n'est ni la tragédie, ni la comédie, ni le drame, et qui, cependant, tient à la comédie par son niais, à la tragédie par le sang qu'elle répand à profusion, au drame par son mauvais style en prose et son ton sentencieux et pleureur (52 a);
Ch. Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval et son œuvre dramatique* (Paris 1905): Le drame, voire le mélodrame, est en effet le produit naturel de cette confusion des genres: c'est le terme où viennent aboutir et se confondre tragédie et comédie (12);
W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt* (Paris 1912): Le mélodrame sera pour nous un spectacle fait pour le peuple,

composé d'événements tragiques auxquels vient se mêler un élément comique, et qu'accompagnent la musique et la danse. La musique est étroitement unie au mélodrame (45);
Voilà donc les différentes causes et influences qui ont contribué à l'origine du mélodrame, genre complexe, amalgame du drame bourgeois, de la tragédie, de la comédie, de l'opéra, de la pantomime, qui à force de ressembler à tout à la fois, finit par ne plus ressembler à rien (84);
Fr. Rahill, *The World of Melodrama* (University Park, Penn. u. London 1967): Melodrama is a form of dramatic composition in prose partaking of the nature of tragedy, comedy, pantomime, and spectacle, and intended for a popular audience (XIV).

(4) Der Begriff des Melodramas impliziert seit dem Ende des 18. Jh. einen STARK EMOTIONALEN GEHALT. Dabei bildet die Darstellung intensiver Gefühle den Gegenstand von Melodrama, wobei der Musik eine zentrale Aufgabe zukommt:

J. H. G. Heusinger, *Hdb. d. Aesthetik* (Gotha 1797): ...rechnet im Melodrama die dramatische Dichtkunst... auf die Mitwirkung der Musik, und wird hiedurch dramatisch und lyrisch, d. h. der Dichter des Melodrama's hat ein Süjet zu wählen, bei welchem weniger auf die vorgestellte Geschichte an sich, als auf das Gefühl Rücksicht genommen wird, zu dessen Darstellung die Geschichte gleichsam Gelegenheit giebt. Der Zuschauer soll in dem Melodrama nicht eigentlich eine Begebenheit sehen, wie im Schauspiele und selbst in der Oper, sondern er soll ein gewisses Gefühl auf das lebhafteste empfinden... Es ist nicht die Geschichte der Ariadne, die wir in dem Melodrama vernehmen sollen – hiezu bedürfte es nicht der Musik, sondern nur der dramatischen Einkleidung – sondern es ist die Verzweifelung einer zärtlich Liebenden, die wir mit ihr empfinden sollen (I, 197 f.);
Anon., *Ueber Oper u. Opernwesen* (AmZ II, 1799/1800): Das Melodrama muss, als ein lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objekte darstellen... Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten; sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behülflich ist, die Affekten selbst darzustellen (198).

Ein Rezensent im *Journal d'indications* (1802) hebt hervor, daß Ch. G. Pixerécourts *La femme à deux maris* eine gute Kenntnis der Szene, der Anwendung des Schrecklichen und Pathetischen sowie der Kunst, Effekte zu produzieren, erfordere („Le mélodrame exige une grande connaissance de la scène, l'emploi du terrible et du pathétique, et l'art de produire des effets"; zit. nach Pixerécourt, *Théâtre choisi* I, Nancy 1841, 251). Ein Kritiker prognostiziert im *Journal des arts* (1803) Pixerécourts Werk *Les mines de Pologne* einen großen Erfolg, da es theatralische Situationen, tragische Effekte und gegensätzliche Charaktere anbiete („Ce mélodrame vient d'obtenir un très-grand succès; il offre des situations très-théâtrales, des effets tragiques, des caractères soutenus et bien en opposition entre eux; il intéresse, il touche, il étonne, il serre le cœur"; ibid., 347); entsprechend heißt es im Art. *Melodrama* des *Cent. Dictionary* IV (New York u. London 1890):

A form of the drama... in which... the plot and scenes are of a decidedly romantic and sensational nature (3700 c).

Bisweilen wird mit mélodrame als einem die breite Menge ansprechenden Genre eine „Verderbnis des Geschmacks" konnotiert, wie Madame de Staël berichtet. Sie jedoch verbinde damit die Notwendigkeit, die „romantische Neigung" der Menschen zu befriedigen:

De l'Allemagne (Paris 1814) II, 15, *De l'art dramatique*: On criera contre la dépravation du goût, parce qu'on verra la foule se plaire aux mélodrames. Il n'y a point de dépravation du goût... dans... un peuple. Il y a un penchant de la nature qu'il faut satisfaire. Les mélodrames nous amusent tous, parce qu'ils répondent à notre penchant romantique (ed. de Pange/Balayé, Paris 1958, II, 254).

Das *Etymologische Wörterbuch d. dtsch. Sprache* (hg. von Fr. Kluge, Bln u. New York [22]1989, 472 b) nennt Melodram ein „pathetisches Schauspiel mit untermalender Musik".

(a) Das Verständnis von Melodrama ist mit einer ÜBERTRIEBENEN UND DRASTISCHEN DARSTELLUNG verbunden. So karikiert etwa Goethe gleichsam das Wort Monodrama als Inbegriff äußerster Übertriebenheit und Exaltiertheit:

Der Triumph d. Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille (1787) V: ANDRASON... Ich machte den Weg in ziemlich kurzer Zeit; das Verlangen, mein Haus, meine liebe Frau wieder zu sehen, wurde immer größer bei mir... Wie ich in meinen Schloßhof hinein trete, ihr Kinder, höre ich oben ein Gebrause, ein Getöne, Rufen, hohles Anschlagen und eine Wirtschaft durch einander, daß ich nicht anders dachte, als der wilde Jäger sei bei mir eingezogen. Ich gehe hinauf; es wird immer ärger; die Stimmen werden unvernehmlicher und hohler, je näher ich komme; nur meine Frau höre ich schreien und rufen, als wenn sie unsinnig geworden wäre. Ganz verwundert tret' ich in den Saal. Ich finde ihn finster wie eine Höhle, ganz zur Hölle dekoriert und mein Weib fährt mir in ungeheurer Leidenschaft und mit entsetzlichem Fluchen auf den Hals, traktiert mich als Pluto, als Scheusal, und flieht endlich vor mir, daß ich eben wie versteint dastehe und kein Wort hervorzubringen weiß.
MANA Aber um Gottes willen, was war ihr denn?
ANDRASON Wie ich's beim Licht besah, war's ein Monodrama! (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche I/5, Ffm. 1988, 113 f.).

Im *Theatrical Reporter* I (Oktober 1814) berichtet ein Journalist, wie er nach längerer Abwesenheit wieder die Londoner Theater besucht und feststellen muß, daß das reguläre Drama von „monströsen Konzeptionen... unter dem barbarischen und exotischen Titel von Melo-Dramas" verdrängt worden sei:

The legitimate drama he finds nearly scouted and expelled by monstrous conceptions... under the barbarous and exotic title of *melo-dramas* (zit. nach: J. N. Schmidt, *Ästhetik d. Melodramas. Studien zu einem Genre d. populären Theaters im England d. 19. Jh.*, Heidelberg 1986, 83).

Anläßlich der Aufführung von Paynes *Clari; or, The Maid of Milan* am Covent Garden Theatre schreibt ein Kritiker (The Drama IV, 1823), dieses Stück sei keine Oper, auch wenn es so bezeichnet werde, sondern ein „echtes Melo-Dram", da es die Charakteristika eines solchen aufweise, nämlich „Extravaganz, Gefühl, unmögliche Situation und unsinnigen Schwulst":

A new *opera* under this title appeared this evening. Names, we know, are arbitrary, and therefore it may be somewhat hazardous to question the propriety of giving the title of an *opera* to what is, in truth, a genuine *melo-drame*... Extravagance, sentiment, impossible situation, and nonsensical fustian are the recognized properties of the melodrame... (ibid., 130 f.).

Mit dem Drastischen einher geht die Darstellung von Gegensätzen in ein und demselben Stück:

Ch. Nodier, *Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat* (Revue de Paris XIX/1, 5. 7. 1835): ...le mélodrame, orageux comme une émeute, mystérieux comme une conspiration, bruyant et meurtrier comme une bataille; le mélodrame, tour à tour imposant et trivial, sentencieux et naïf, solennel et bouffon, étourdissant de terreur, d'extravagance et de gaieté... le mélodrame, où les danses précèdent les combats, qu'elles remplaceront encore, où les joies oublieuses et insouciantes sont toujours près de se changer en douleurs, où le plaisir s'épanouit dans l'imprévoyance du malheur qui va le troubler, où l'heure de la sécurité appelle et précipite celle de la mort; le mélodrame, il faut le dire, tableau véritable du monde que la société nous a fait, et véritable drame du peuple (48 f.).

Polemisch konnotieren manche Autoren mit Melodrama bzw. mélodrame ein niedriges Niveau (auch des Publikums) sowie Primitivität:

F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Nicht kümmern kann uns, was Franzosen als Melodramen benennen, und dabei die Musik für die Veranschaulichung von abentheuerlichen und grausen Scenen neben Decorationen und Maschinenspiel verwenden. Dies mag als eine Absurdität gelten; wenigstens fällt es nicht unter ästhetische Beurtheilung (623);
W. Hebenstreit, *Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Melodrama*: Coignet und Guilbert Pixericourt, genannt Racine und Corneille (!) des Melodrams, und Victor Ducange lieferten eine Menge Stücke, welche, auch in deutscher Uebersetzung, die Menge ungemein befriedigten, mit Recht aber ihrer Rohheit und Unanständigkeit wegen, von der deutschen Bühne verschwunden sind (456 a);
A. W. Schlegel, *Dramaturgische Vorlesungen* II (1846): Da die parisischen Theater jetzt wieder an gewisse Gattungen gebunden sind..., so bleiben die mancherlei Misch- und Neuerungsversuche meistens auf die untergeordneten Bühnen verwiesen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. ...leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen (Werke VI, Lpz. 1846, 147 f.);
Ch.-M. des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique* (Paris 1897): ...le mélodrame, écrit pour un public inférieur, réduit le développement des passions aux traits saillants, supprime les nuances... (406);
J. L. Smith, *Melodrama* (London 1973): In popular and even academic use, *melodrama* is still a synonym for cheap and nasty thrills (66).

Vereinzelt wird auch der Hang zu Übertreibung und Phantastik thematisiert. Der Musik komme dabei die Aufgabe zu, diese Übertreibungen zu begleiten und den seelischen Zustand der jeweiligen Rolle wiederzugeben:

Schlegel, *Dramaturgische Vorlesungen* II, loc. cit.: Unter Melodrama versteht man nicht, wie bei uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden (148);
Dictionnaire de la conversation et de la lecture XIII (Paris um 1858), Art. *Mélodrame*: Le mélodrame, c'est la fin de l'art dramatique, la confusion de toutes les émotions du cœur de l'homme; c'est une sensation grossière et fugitive... Dans le mélodrame, le *frapper fort* l'emporte sur le *frapper juste*, le hurlement vaut mieux que les cris, le coup de couteau est préféré au coup de poignard, le viol au baiser, un bel et bon incendie à une douce et tendre pensée, un tyran à un honnête homme, un voleur à un marquis. C'est le renversement de la vie vulgaire; le bagne, l'échafaud, la cour d'assises y jouent à chaque instant leur rôle sanglant et épouvantable. Le mélodrame croit aux fantômes, aux assassins, aux revenants, aux faux monnayeurs, aux vampires, aux maisons abandonnées, aux forêts remplies de dangers; il croit à tout ce qui est ruines, sang, misère, flétrissure, infamie (52 a);
Une fois élevé à la dignité de théâtre, libre de parler et d'agir sans compter le nombre de ses interlocuteurs, et sans marcher sur la corde, le mélodrame s'abandonna à toute son imagination burlesque et furibonde... La musique accompagnait toutes ces angoisses multiples. Cette musique, faite par des musiciens *ad hoc*, représentait de son mieux l'état de l'âme du personnage (53 a).

G. B. Shaw verbindet in einem Beitrag der Saturday Review (Bd. LXXXII, 3. 10. 1896) mit Melodrama starke Bühneneffekte:

I do not believe there is an experienced melodramatic actor in the world who has not in his head, if not actually in manuscript, a drama which must surpass all previous dramas in stage effect, since he has combined in it all the effects of all the successful melodramas of the past thirty years (367 b).

Einige Autoren verstehen unter mélodrame ein populäres Drama, das durch gewalttätige Darstellungen, aufwendige Szenerie, sensationelle Effekte und emotionale Übertreibungen den Zuschauer anrühren möchte und in dem die Musik eine eher marginale Rolle spielt:

Dictionnaire général de la langue frç. II, hg. von A. Hatzfeld u. A. Darmesteter (Paris 1900), Art. *Mélodrame*: Drame

populaire qui cherche à émouvoir par la violence des situations e l'exageration des sentiments (1496 a);
F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIIIe siède* (Paris 1910): L'accompagnement musical, qui lui a donné son nom, pourra devenir tout à fait accessoire ou même disparaître complètement: l'idée du mélodrame s'attachera désormais à tout drame populaire, où les incidents multipliés, les efforts violents, l'opposition du tragique et du comique, la splendeur des décors et des costumes constituent les principales source d'intérêt (239);
W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt* (Paris 1912): Après cette période [sc. nach Pixerécourt], la musique, si importante au début, jouera un rôle de plus en plus subordonné, et on appellera mélodrame tout drame populaire qui cherchera à émouvoir par la violence des situations et l'exagération des sentiments (46);
Le mélodrame a recours pour son fond à des incidents sensationnels, il les prend où il les trouve, et c'est dans le roman sensationnel qu'il les trouve en plus grand nombre (80);
The New Cent. Dictionary I (New York u. London 1927), Art. *melodrama*: In the late 18th and early 19th centuries, a romantic dramatic composition with music interspersed; now, a drama with startling or sensational incidents, exaggerated appeals to the emotions, and typically a happy ending... ...also, the species of composition represented by such dramas; hence, any narrative or performance, or writing, speech, or action, suggestive of a stage melodrama (1040 b f.).

(b) Das Begriffsverständnis von mélodrame bzw. melodrama ist von MORALISCHEN SOWIE ERSATZRELIGIÖSEN FUNKTIONEN gekennzeichnet. In A. Charlemagnes Sicht vermitteln solche Werke eine „ausgezeichnete Moral", da Verbrechen stets bestraft und Tugend belohnt werde (siehe auch unten, III. (3)). Durch eine mit der nötigen Emphase vorgebrachte Darstellung seien solche Stücke „so erbaulich wie die Predigt eines Missionars":

Le mélodrame aux boulevards (Paris 1809): On ne saurait reprocher au mélodrame de ne pas donner une excellente morale à ses auditeurs. Chez lui, le crime est toujours puni, et la vertu récompensée au dénouement. Ce vénérable lieu commun, prononcé cinq à six fois avec l'emphâse que nécessite la situation de l'opprimé, rend la représentation du mélodrame aussi édifiante que le sermon d'un missionnaire... (37 f., Anm. 42).

Ähnlich nennt J.-L. Geoffroy in einer Notiz über *La citerne* von Ch. G. de Pixerécourt (aufgeführt Paris 1809) den Sieg des Guten über das Böse die Grundlage von mélodrame:

Ce mélodrame, comme tous les autres, a pour base le triomphe de l'innocence opprimée, la punition du crime et de la tyrannie... (zit. nach Pixerécourt, *Théâtre choisi*; II, Paris 1841, 374).

Damit verbunden ist die Vorstellung einer erzieherischen Komponente für das Volk und sogar ein Rückgang der Kriminalität. Darüber hinaus hebt Nodier angesichts der Schrecken der Französischen Revolution die Notwendigkeit von mélodrame hervor, da das Christentum nicht mehr existiert habe und daher an seiner Stelle solcherart benannte Bühnenwerke als Religionsersatz eine Hilfe zur Lebensbewältigung darstellten:
Pixerécourt, *Le Mélodrame*, in: *Paris ou le Livre des Cent et Un* II (Paris 1832): On ne peut pas refuser au mélodrame cette justice que c'est lui qui nous retrace le mieux et le plus souvent les sujets nationaux, genre de spectacles qui doit être représenté partout. Il offre à la classe de la nation qui en a le plus besoin de beaux modèles, des actes d'héroïsme, des traits de bravoure et de fidélité. On l'instruit par là à devenir meilleure, en lui montrant, même dans ses plaisirs, de nobles traits peints de nos annales... Le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre est à sa portée (zit. nach: W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt*, Paris 1912, 211 f.);
Ch. Nodier, *Introd.*, in: Pixerécourt, *Théâtre choisi* I (Paris 1841): Dirai-je encore une fois que le crime n'a jamais été plus rare, surtout dans les classes inférieures? C'est que les classes inférieures allaient chercher alors au spectacle des émotions qui étaient toujours sans dangers, qui étaient souvent salutaires; c'est que le mélodrame etait un tableau chargé avec adresse, où le crime paraissait dans toute sa repoussante laideur, où la vertu était parée de toutes les grâces qui la font aimer... (V f.);
Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit (VII);
...la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtiment. Et qu'on n'aille pas s'y tromper! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la révolution...
Eh bien! à la naissance du mélodrame, le christianisme n'existait pas plus que s'il n'avait jamais existé... Où les hommes seraient-ils allés puiser des enseignements propres à les diriger dans les anxiétés toujours renaissantes de la vie, si ce n'eût été au mélodrame? (VIII f.).

(c) Einige Autoren heben die TRAGISCHEN MOMENTE von Melodram(a) hervor. Dabei wird gelegentlich auf die Schauspiele der Antike Bezug genommen. D. Huber etwa ist der Ansicht, das Duodrama als „neue Art des Trauerspiels" unterscheide sich von der Tragödie nur in der geringeren Anzahl der beteiligten Personen. Die Musik spiele dabei eine große Rolle. Im Gegensatz zu den Stimmen, die Melodrama als eine Zwittergattung beklagen (siehe oben, II. (3)), die weder Oper noch Schauspiel sei, bejaht Huber genau diesen Umstand, da Melodram von Tragödie und Oper jeweils deren positive Attribute übernommen habe:

Tamira. Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über d. Melodram (Tübingen 1791): Es ist nirgends eine Spur; daß die Griechen etwas unsrer neuen Art des Trauerspiels, dem Duodrama, gleichkommendes gehabt hätten (50);
Dieses Drama ist in Absicht auf die poetische Bearbeitung von der gemeinen Tragödie in nichts unterschieden, als in der geringen Anzahl der Personen (58);

Da nun die Musik beynahe die Helffte unsers Melodrams ausmacht, mithin das stumme Spiel hier weit mehr zu thun findet, als in irgend einem andern Schauspiel, oder, da dieses Drama eigentlich ein pantomimisch-musicalisches Trauerspiel ist; so ist es klar; was die Musik dem Schauspieler in Absicht auf die Action für wichtige Dienste leisten kan (128);
Unser Drama hat von dem Trauerspiele die Wahrheit oder die natürliche Declamation; und von der Oper das Gefällige und Belebende, die Musik, beybehalten. Es ist reicher an Abwechslung und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, als beyde Schauspiele (133 f.).

Weniger wohlwollend erkennt Charlemagne in mélodrame eine „etwas emphatische und schwülstige gesprochene Tragödie in Prosa":

Le mélodrame aux boulevards, loc. cit.: Le mot *mélodrame* est défini. Il est convenu qu'on entend par là aujourd'hui *la tragédie parlée et en prose* un peu emphatique et boursoufflée... (15, Anm. 2).

Auch als Boulevard- bzw. populäre Tragödie, die vor allem auf Effekt ausgerichtet sei, als „widerliche Abart der Tragödie" oder als „Beinahe-Tragödie" wird der Ausdruck aufgefaßt:

J.-L. Geoffroy, [Rezension von Pixerécourts *La rose blanche*, aufgeführt Paris 1809]: On croit écraser un drame lyrique en l'appelant un mélodrame: une injure n'est pas une critique. Aujourd'hui, mélodrame signifie tragédie du Boulevard, moitié sérieuse, moitié bouffonne, dont les entrées et les sorties sont accompagnées de musique (zit. nach *Théâtre choisi* II, Paris 1841, 506);
W. Hebenstreit, *Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Melodrama*: Unter dem Einflusse der romantischen Kunstlehren ward es abenteuerlicher, wilder, mitunter zum Wahnsinn und Gräulichen getrieben, und das Melodram [in Frankreich] zu einer widerlichen Abart der Tragödie ausgebildet (456 a);
P. Ginisty, *Le Mélodrame* (Paris 1910): Le mélodrame, cette tragédie populaire, qui se hâte vers son but, en cherchant avant tout l'effet, n'est pas né tout d'un pièce. Il est le fils dévoyé du drame sentimental qu'essaya la fin du XVIII[e] siècle, non sans résistance (11);
G. Steiner, *The Death of Tragedy* (London 1961): But what we find in most romantic dramas and in Wagnerian opera is not tragedy. Dramas of remorse cannot be ultimately tragic. The formula is one of „near tragedy." ... „Near-tragedy" is, in fact, another word for melodrama (133).

III. Seit der Mitte des 19. Jh. begegnet Melodrama in AUSSERMUSIKALISCHEM KONTEXT.

(1) Das Wort erfährt eine Verwendung in ÜBERTRAGENEM SINN. Bei diesem Wortgebrauch wird der Wandel der ursprünglichen Bedeutung des Wortteils Melos hin zu einem Ausdruck für stark ausgeprägte Emotionalität auch ganz ohne musikalisches Element evident. So versteht schon W. Hebenstreit melodramatisch im Sinne von pathetisch bzw. rührselig:

Encyklopädie d. Aesthetik (Wien 1843), Art. *Melodrama*: Daß aber die Franzosen unter Melodramen insbesondere Schauspiele verstehen... zur Steigerung des Effekts mit einer melodramatischen Beimischung versehen... (455 b f.).

P. Fitzgerald erwähnt Melodrama in Zusammenhang mit einer auf einem Gemälde dargestellten dramatischen Situation:

The World Behind the Scenes (London 1881): Equally good is the large piece, representing the last scene of „The Gamester,"... It represents the dying agonies of the luckless Beverley, with the tearful pains of the wretched wife, portrayed by Mrs. Pope... Here we see the very height of extravagant melodrama, the figures being, as it were, „piled up," like the agony itself – faces, attitudes, all contorted into agonised suffering. It were to be wished, however, that we had more of this earnestness on the stage (196 f.).

Fr. Abbiati zufolge kann melodramma für „Meer von Tränen" stehen und das Wort melodrammatico für „emphatisch oder in übertriebener oder lächerlicher Weise pathetisch" durch die manierierte Art der Darstellung:

Art. *Il melodramma*, in: *Enciclopedia della musica*, hg. von Cl. Sartori III (Mailand 1964): ...melodramma può stare per mare di lagrime, e melodrammatico può stare per enfatico o esageratamente e ridicolmente patetico, addicendosi alle intonazioni e gesticolazioni manierate piuttosto che sincere (147 a).

Wörterbücher und Lexika seit dem ausgehenden 20. Jh. definieren Melodrama, melodramatisch oder Melodramatik als übertriebenes oder pathetisches Verhalten bzw. rührselige Situationen, auch häufig mit negativer Wertung:

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua ital.* X (Turin 1978): *Melodrammaticità*... Esagerazione enfatica dei sentimenti, delle parole, dei gesti; teatralità (31 b);
Melodrammatico... Enfatico, esagerato, teatrale, artificioso (un atteggiamento, un modo di comportarsi o di esprimersi, un gesto) (31 b);
Che, nel modo di comportarsi, di parlare, di agire, assume pose più o meno drammatiche (una persona) (31 c);
The Oxford Engl. Dictionary (Oxford [2]1989), Art. *melodrama*: A series of incidents, or a story true or fictitious, resembling what is represented in a melodrama; also, in generalized sense, melodramatic behaviour, occurrences, etc. (IX, 585 b);
ibid.: Art. *melodramatic*: Of or pertaining to melodrama; having the characteristics of melodrama. Often in depreciative sense: Characterized by sensationalism and spurious pathos (585 b);
Dictionnaire historique de la langue frç. (Paris 1992), Art. *Mélodrame*: Le mot entre dans l'usage commun pour caractériser un discours, une attitude à la sentimentalité excessive; il est parfois employé avec une nuance péjorative... (II, 1218 b).

(2) Seit der Mitte des 19. Jh. werden SCHAUSPIELE OHNE MUSIKALISCHE BESTANDTEILE SOWIE ROMANE

(auch rückblickend) als mélodrame bzw. melodrama bezeichnet (siehe oben, III. (1), das Zitat von Hebenstreit).

„Wie ein Melodram behandeln" bedeutet für É. Faguet mit Blick auf Voltaire offenbar die Ausarbeitung eines Stücks mit besonders schlichter Faktur, „ohne Psychologie", ohne differenzierte Charaktere und mit vielen Intrigen:

Dix-huitième siècle. Études littéraires (Paris 1896): Prendre un sujet de Racine, ou un sujet de Corneille aussi, quelquefois de Shakspeare, et le traiter en mélodrame, sans psychologie, sans peinture des variations et des démarches compliquées des sentiments, avec beaucoup de petits faits formant intrigue, c'est où il s'est montré ouvrier habile et souvent heureux (252).

Daneben rückt Faguet den Ausdruck Vaudeville (→ *Vaudeville* V.) in die Nähe zu mélodrame. Unter Bezug auf Voltaire äußert er die Ansicht, dessen Tragödien seien in einem solchen Maße Melodramen, daß sie schon begännen, Vaudevilles zu sein; zwischen beiden letzteren bestehe kein fundamentaler Unterschied außer dem, daß mélodrame auf „Irrtümer" und vaudeville auf „Verwechslungen" gegründet sei:

ibid.: Ces tragédies [sc. von Voltaire] sont tellement des mélodrames qu'elles commencent déjà à être des vaudevilles. On sait qu'entre le mélodrame moderne et le vaudeville, il n'y a aucune différence de fond. L'un est fondé sur une ou plusieurs méprises, l'autre sur un ou plusieurs quiproquos (255 f.).

Ohne einen Grund für die Benennung mélodrame anzugeben, erwähnt R. Rolland sie in Zusammenhang mit Sophokles und Shakespeare:

Le Théâtre du Peuple (Paris 1903), Kap. *Quelques genres de théâtre populaire: Le mélodrame*: ...les critiques beaux-esprits... ont eu soin de remarquer qu'*Œdipe Roi*, au fond, était un mélodrame... Ils ne se trompent pas. *Œdipe Roi* est un mélodrame, et des plus noirs qui soient (118);
Certes, il y a loin des sublimes mélodrames de Sophocle et de Shakespeare à ceux de nos fabricants éhontés, qui n'ont de souci que celui de la recette (119).

Der in Rede stehende Ausdruck wird hinsichtlich rein literarischer Werke häufig deshalb verwendet, weil er für bestimmte Charakteristika wie übertriebene Emotionalität, teilweise überzeichnete Charaktere sowie einen starken Gegensatz von Gut und Böse steht. Diese Charakteristika erkennen manche Autoren in den Stücken verschiedener Dichter und Schriftsteller des 19. Jh.:

W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt* (Paris 1912): Les traits essentiels et caractéristiques du mélodrame se retrouvent dans le théâtre de Victor Hugo et dans celui d'Alexandre Dumas père.
Nous reconnaissons immédiatement dans les drames de Victor Hugo la mise en scène du mélodrame avec les décors et accessoires pour les machinations ténébreuses, les surprises, les duels, les combats, les enlèvements, les meurtres et les reconnaissances (227);

I. Babbitt, *Rousseau and Romanticism* (Boston 1919): The whole genius of Hugo... is melodramatic. His plays may be described as parvenu melodramas. They abound in every variety of startling contrast and strange happening, the whole pressed into the service of „problems" manifold and even of a philosophy of history. At the same time the poverty of ethical insight and true dramatic motivation is dissimulated under profuse lyrical outpourings and purple patches of local color (189 f.).

In Hinsicht auf die französische Tragödie der Romantik stellt G. Steiner fest, daß melodrama sich durch das Überwiegen des theatralischen über das dramatische Moment auszeichne, weshalb die französischen Tragödien größtenteils Melodramen seien:

The Death of Tragedy (London 1961): Where the theatrical is allowed complete rule over the dramatic, we get melodrama. And that is what French romantic tragedies are: melodramas on the grand scale (164).

(3) Seit Beginn des 20. Jh. wird der Ausdruck Melodram gebraucht, um einen FILM MIT EINER ALS SEHR GEFÜHLVOLL BEWERTETEN THEMATIK zu benennen. Nach Aussage von W. G. Hartog sind die erfolgreichsten Kinofilme „Darstellungen von Melodramen" mit auf die einzelnen Situationen zugeschnittener Musik:

Guilbert de Pixerécourt (Paris 1912): Aujourd'hui au Cinéma, nouveau théâtre du peuple, les „films" qui obtiennent le plus grand succès sont des représentations de mélodrames, accompagnée d'une musique qui sert à souligner les situations (223).

In leicht sarkastischem Ton nennt J. L. Smith den Western „das berühmteste Melodrama des Kinos" und verweist auf die festen moralischen Grundsätze, die darin übermittelt werden:

Melodrama (London 1973): But the cinema's greatest melodrama is the western, where moral judgments are as clear-cut as a gunman against the skyline... (49).

Im Gegensatz dazu setzt G. Nowell-Smith die Gattung des Western als Inbegriff von Aktivität und Männlichkeit von Melodrama, das durch Passivität und Schwäche der Protagonisten bestimmt sei, ab:

Minnelli and Melodrama, in: *Home is Where the Heart Is*, hg. von Chr. Gledhill (London 1987): Broadly speaking, in the American movie the active hero becomes protagonist of the Western, the passive or impotent hero or heroine becomes protagonist of what has come to be known as melodrama (72).

Abgesehen von Komödien und Klassikerverfilmungen könnten nahezu alle Filme als Melodrama bezeichnet werden; insofern ist mehreren Filmlexika zufolge keine Gattung darunter zu verstehen, weil der Ausdruck sich vorzugsweise auf inhaltliche sowie thematische, weniger auf formale Merkmale beziehe und für emotionale Wirkung stehe, weshalb Filme dieser Benennung in verschiedenen Gattungen anzutreffen seien:

L.-A. Bawden, *Buchers Enzyklopädie d. Films*, hg. von W. Tichy (Luzern u. Ffm. 1977), Art. *Melodram*: Als der Film zu Anfang dieses Jahrhunderts Geschichten zu erzählen begann, stieß man bei der Stoffsuche sofort auf das reichhaltige Arsenal des florierenden melodramatischen Erbauungstheaters, und sein Repertoire bestimmte den Großteil des frühen fiktionalen Films, neben dem nur noch die Komödie und die Klassikerverfilmung eine wesentliche Rolle spielte, da auch die Vorläufer des Action-Genres meist verkappte Melodramen waren...
Da – im Gegensatz zu fast allen anderen Genres – die Gattungsmerkmale des Melodrams primär inhaltlicher, erst danach gestalterischer und nur im Milieu ein wenig äußerlicher Natur sind, finden sich Melodramen in allen Genres vom epischen Film... über den Western... sogar bis hin zur Komödie (503 c f.);
R. Rother, *Sachlexikon Film* (Reinbek 1997), Art. *Melodram*: Seit Beginn der Filmgeschichte beliebtes, hauptsächlich über inhaltliche Merkmale und narrative Konventionen bestimmbares Genre, dessen zentrales Motiv ein emotionaler Konflikt ist (195 b).

Anhand eines amerikanischen Filmekatalogs belegt R. Lang, daß in den zwanziger Jahren des 20. Jh. nahezu jeder Film als Melodrama verstanden und so benannt wurde, wobei ganz verschiedene Themen auftreten konnten. Er bringt melodrama auf einen Nenner mit der „Hollywood-Formel", die in einer unterhaltenden, leicht verständlichen und simplifizierenden Art der Darstellung einschließlich einer Hauptrolle besteht, mit der das Publikum sich identifizieren kann. Auch der Kampf zwischen Gut und Böse und der letztendliche Sieg der Tugend sind darin inbegriffen (vgl. auch oben, III. (4)(b)):

American Film Melodrama... (Princeton, N. J. 1989): The film melodrama and its legacy have become the twentieth century's major way of experiencing the world (21);
The AFI Catalogue listing feature films made in Hollywood between 1921 and 1930 indicates that almost every film was understood at the time to be a melodrama. Page after page lists melodramas of every sort – rural melodramas, western melodramas, Gothic melodramas, sentimental melodramas, and so on...
The word „melodrama" denoted, or perhaps only connoted, a certain approach to material that became synonymous with the Hollywood formula (46);
The Hollywood formula most closely resembled what we later came to call the melodrama, after it became apparent that it was pointless to call every film a melodrama. The Hollywood story was told in a linear fashion...; the line of action was generally straight, and told in an effort to be entertaining and clearly understood – which, of course, encouraged a certain simplification of everything: character, action, moral framework. The narrative tended to center on an individual with whom the audience could identify...
The narrative, primarily for reasons of clarity in a new medium, was structured around a hero and a villain, or more generally and more to the point, around the moral opposites of good and evil. In nearly all Hollywood films, regardless of the genre into which the film might fall, Virtue had to triumph, even if only in a tacked-on coda (47).

In eine ähnliche Richtung weist Konigsberg, die mit melodrama eine gewisse Simplizität und starke Emotionalität, die weniger den Verstand als das Gefühl des Zuschauers ansprechen soll, sowie ein glückliches Ende mit dem Sieg der Tugend verknüpft. Darüber hinaus wird melodrama als „Woman's Film" bezeichnet, der auf anrührende Art von persönlichen und gesellschaftlichen Problemen von Frauen handelt:

I. Konigsberg, *The Complete Film Dictionary* (London [2]1997), Art. *Melodrama*: A term originally applied to plays that focused on plot and action at the expense of character and motivation. Such plays are uncomplicated and emotional in nature, appealing to the audience's feelings instead of minds. Moral issues are reduced to a struggle between good and evil with characters clearly representing one or the other. Such plays generally have a happy ending in which virtue is rewarded... Contemporary feminist scholars have identified and discussed a particular cinematic melodrama that focused largely on the personal and social problems of women in a highly emotional way... (235 a f.);
Rother, *Sachlexikon Film*, loc. cit.: Melodramen werden häufig aus weiblicher Perspektive erzählt; sie enden in der Regel tragisch: mit dem Tod der Heldin oder ihrem Verzicht auf eine vorher sehr attraktiv erscheinende Handlungsalternative (195 b);
In den 30er Jahren entwickelte sich in den USA das Melodram zum reinen Woman's Film – der Begriff gibt sowohl einen Hinweis auf den Inhalt – Frauenschicksal – als auch auf das Zielpublikum... (196 a).

Auf die häufige Verwendung des Worts melodramatisch weist P. Ihring hin:

Art. *Melodramatisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von K. Barck, Bd. IV (Stuttgart 2002): Insgesamt dürfte es gegenwärtig kaum eine Textsorte geben, in der der Begriff so häufig auftaucht wie in Fernsehprogrammvorschau und Fernsehkritik, wobei sich kaum noch Spuren der ursprünglichen – pejorativen – Verwendung des Begriffs erhalten haben (61 a).

Zuweilen wird mit dem Ausdruck Melodram ein negativer Charakter konnotiert. Melodram impliziere Trivialität, Manipulation der Gefühle, mangelnde Qualität, gleichwohl Beliebtheit und den Status eines sogenannten Schmachtfetzens:

Redams Sachlexikon d. Films (Stuttgart 2002), Art. *Melodram*: Spielfilmgenre, das auf triviale Handlung setzt, die Schicksalshaftigkeit des Lebens betont und den Zuschauer bis zur Gefühlsmanipulation emotional bewegt. In Ranglisten der besten Filme aller Zeiten ist es deshalb nie zu finden, gleichwohl gehört es zu den umfangreichsten und beliebtesten Genres. Das Melodram, das häufig auch als „Schmachtfetzen" oder „tear-jerker" gering geschätzt wird, wurde vor allem im klassischen Hollywoodkino herausgebildet, wo es in den 30er, 40er und 50er Jahren eine Blütezeit erlebte (377 a f.).

Lit.: E. C. van Bellen, Les origines du mélodrame, Utrecht 1927; D. Richerdt, Studien zum Wort-Ton-Verhältnis

im dtsch. Bühnenmelodram, Diss. Bonn 1986; W. SCHIMPF, Lyrisches Theater. Das Melodrama d. 18. Jh., Göttingen 1988; Kolloquium 5: Wort- u. Tonsprache: Das Melodram, in: Musik als Text. Kgr.-Ber. Freiburg i. Br. I, Kassel 1993; M. SCHWARZ-DANUSER, Art. Melodram, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; F. DELLA SETA, Art. Melodramma, ibid.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2004

Melopoiia

griech. μελοποιία (nachweisbar seit dem 6. Jh. vor Chr.), Kompositum aus μέλος (Weise, Tonfolge, Lied, möglicherweise im Sinne einer [durch Verse und Strophen] gegliederten Bildung abgeleitet aus der früheren Bedeutung Körperglied von Menschen und Tieren) und einem auf das Verb ποιεῖν (machen, handeln, bewirken, dichten) zurückgehenden – und nicht selbständig vorkommenden – Substantiv (zur Möglichkeit, den musikbezogenen Ausdruck μέλος direkt von einer indogermanischen Wurzel mel- mit der Grundbedeutung vortragen, rezitieren abzuleiten, vgl. O. Chr. Steinmayer, *A Glossary of Terms Referring to Music in Greek Lit. Before 400 B. C.*, Diss. Yale Univ. 1985, 123);
lat. melopoeia; die modernen Nationalsprachen kennen je unterschiedliche Schreibweisen, doch zumeist ital. melopea, franz. mélopée, dtsch. Melopöie, engl. melopoeïa; hinzutreten in allen Sprachen Nomen agentis und Adjektiv, im Griechischen und Französischen (méloper) auch die entsprechende Verbform.

I. Den Ausgangspunkt für die Geschichte des Begriffs melopoiia bildet seine aus der vokabularen Bedeutung hervorgehende Funktion als Terminus der griechischen Musiktheorie.
(1) Der vokabulare Wortsinn zahlreicher Belege der griechischen Antike verweist auf eine ursprünglich wohl umfassende Vorstellung des Dichterisch-Musikalischen und seiner Hervorbringung.
(2) Ausgehend von Aristoxenos dient melopoiia möglicherweise innerhalb der musikbezogenen Fachsprache schließlich zur Bezeichnung der inhaltlich nicht näher bestimmten praktischen Anwendung der theoretischen Bestimmungen im Bereich der ›Harmonik‹.

II. Die beständig auf das antike und besonders aristoxenische Verständnis rekurrierende neuzeitliche Begriffsgeschichte von melopoiia ist geprägt durch unterschiedliche Interpretationen sowohl des mit melos gemeinten Sachverhalts als auch der durch das Verb poiein angesprochenen Handlung.
(1) Die bis ins 18. Jh. reichende Zuordnung des Begriffsworts zur praktischen Musikausübung resultiert wesentlich aus der von Martianus Capella ausgehenden Verknüpfung von melopoiia mit dem lateinischen Ausdruck modulatio, aufgrund derer einige Autoren mit melopoiia die (a) gesangliche Artikulation von Musik akzentuieren. (b) Insbesondere in den romanischen Sprachen hält sich bis in die Gegenwart die im 18. Jh. aufkommende Auffassung von melopoiia als Rezitation, Deklamation und Sprechgesang sowie später negativ als monotones Gemurmel.
(2) Weitaus verbreiteter ist demgegenüber die Verwendung von melopoiia im Zusammenhang mit der produktiven Verfertigung von Musik. (a) Die von melos ausgehende Interpretation im Sinne des lateinischen Ausdrucks melodia führt zum Begriffsverständnis von melopoiia als (α) einer den Text adäquat umsetzenden Schaffung von ein- oder mehrstimmiger Vokalmusik, das anschließend zur (β) Melodie(bildungs)lehre erweitert wird. (b) Daran anknüpfend dient melopoiia zur Bezeichnung der unter compositio subsumierten Regelsysteme, erstmals in Synonymie mit (α) musica poetica und später vereinzelt und weitgehend im Rückbezug auf den griechischen Ausdruck im umfassenderen Sinne der (β) schöpferischen Gestaltung bzw. der Komposition von Musik allgemein.

I. Den Ausgangspunkt für die Geschichte des Begriffs melopoiia bildet seine aus der vokabularen Bedeutung hervorgehende Funktion als Terminus der griechischen Musiktheorie.

(1) Der vokabulare Wortsinn zahlreicher Belege der griechischen Antike verweist auf eine ursprünglich wohl umfassende Vorstellung des Dichterisch-Musikalischen und seiner Hervorbringung, was die Verwendung des Ausdrucks in mehrfachen Kontexten ermöglicht (vgl. dazu Riethmüller 1997, 115: „Der weitgespannte Bereich der Bedeutungen von Melopoiia reicht im vorterminologischen Gebrauch und außerhalb der musiktheoretischen Verwendung, aber selbst im musiktheoretischen Kontext von einem Synonym für Dichtung... bis zu einem Synonym für Musik"). Die Schwierigkeit der Begriffsbestimmung resultiert in diesem Zusammenhang nicht primär aus der Vieldeutigkeit des Wortsinns – der Kontext der Verwendung legt zumeist eine Auffassung im Sinne einer lyrischen, d. h. durch sprachliche wie metrische und ›musikalische‹ Merkmale gekennzeichneten und wohl auch schriftlich tradierten Textgattung nahe –, sondern in weitaus größerem Maße aus der fehlenden Überlieferung der praktischen Umsetzung.
Aristophanes zielt in *Batrachoi/Ranae* [*Die Frösche*] (5. Jh. vor Chr.) mit dem Begriff auf die Schaffung von Gesang und Lied (dabei bleibt offen, wie die ›musikalische‹ Dimension vorzustellen ist). Auf die Aufforderung, nun endlich über die Weisen, Lieder, Melodien (τὰ μέλη) eines bestimmten ›Dichters‹ zu sprechen, folgt die Aussage: „gewiß kann ich zeigen, daß er ein schlechter Melopoet ist und immer dasselbe macht/dichtet":

Καὶ μὴν ἔχω γ᾽ οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν / μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταῦτ᾽ ἀεί (ed. Coulon/Van Daele, Paris 1928, 144, 1249–50).

An anderer Stelle erfolgt nach dem Hinweis auf einen bestimmten Versfuß die Aussage: „Und dennoch, du, der ähnlich ‚dichtet' (es ähnlich macht), wagst es, meine Lieder (μέλη) zu tadeln, du, der... die zwölf Künste verstehende Melopoet. Hier sind deine Lieder (μέλη). Aber ich möchte noch die Art in deinen Monodien untersuchen" (→ *Monodie* I. (1)):

Τοιαυτὶ μέντοι σὺ ποιῶν / τολμᾷς τἀμὰ μέλη ψέγειν, / ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον / Κυρήνης μελοποιῶν; / Τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ᾽ ἔτι / τὸν τῶν μονῳδιῶν διεξελθεῖν τρόπον (147, 1325–30).

Im 5./4. Jh. vor Chr. differenziert Platon zwischen dem melopoiia genannten „Dichten" (wohl im Sinne einer Einheit von Text und intendierter klanglicher bzw. metrisch-‚musikalischer' Umsetzung zu verstehen) und der Anwendung oder Ausübung durch den rechten Gebrauch „bereits gedichteter Gesänge und Silbenmaße" (*Symposion* 187d: ἢ ποιοῦντα, ὃ δὴ μελοποιίαν καλοῦσιν, ἢ χρώμενον ὀρθῶς τοῖς πεποιημένοις μέλεσί τε καὶ μέτροις, ὃ δὴ παιδεία ἐκλήθη; ed. Burnet, Oxford 1901, o. S.). Eine ähnliche Gegenüberstellung formuliert Platon in der explizit dualen Anführung von jener „Melopoiia" und jenem „Gesang" (ᾠδή), die „durch alle Tonarten und alle Zeitmaße sich bewegen", als anschaulichem Vergleich mit einer ausschweifenden Lebensweise (*Politeia* III: 404d: Ὅλην γὰρ οἶμαι τὴν τοιαύτην σίτησιν καὶ δίαιταν τῇ μελοποιίᾳ τε καὶ ᾠδῇ τῇ ἐν τῷ παναρμονίῳ καὶ ἐν πᾶσι ῥυθμοῖς πεποιημένῃ ἀπεικάζοντες ὀρθῶς ἂν ἀπεικάζοιμεν; loc. cit., Oxford 1902, o. S.). Platon charakterisiert mit dem Nomen agentis μελοποιός durch die (dem hier zitierten Ausschnitt vorangehende) Abhebung von Verfassern anderer Textarten diejenigen ‚lyrischen' Dichter, deren Gedichte die Schüler in der Musikunterweisung lernen und anschließend den Gesangsweisen unterlegen müssen (*Protagoras* 326a f.: πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὰν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες; loc. cit., Oxford 1903, o. S.). Dieses Verständnis spiegelt ebenfalls die Passage des *Ion* 533e–534a, in der der Zustand der Begeisterung als notwendige Quelle des Schaffens für „alle rechten Dichter alter Sagen" (bzw. Epiker), doch in noch weitaus höherem Maße für die „Melopoioi" gilt, die „nicht bei vernünftigem Bewußtsein" ihre „schönen Weisen" (καλὰ μέλη) hervorbringen, sondern dann, „wenn sie von Harmonia und Rhythmos erfüllt sind":

οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ᾽ ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ᾽ ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὖσαι οὔ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι (ed. Burnet, Oxford 1903, o. S.).

Aristoteles definiert in der *Poetik* VI (um 335 vor Chr.) die Tragödie durch die Bestimmung ihrer sechs Bestandteile („die Fabel des Stücks, die Charaktere, das Sprachliche, das Gedankliche, die szenische Ausstattung, das ‚Musikalische'") und hebt dabei das „Darstellungsmittel" des ‚Musikalischen' (μελοποιία), dessen „Wesen" er nicht näher erläutert, aber als „wirksamste Würze" bestimmt, von dem des Sprachlichen (λέξις) als „künstlerischer Formung der Sprechpartien" ab. Vor dem Hintergrund von Aristoteles' Beschreibung, daß die Sprache der Tragödie als Singrede „künstlerische Würze" (ἡδυσμένος λόγος) aufweisen müsse, d. h. durch „rhythmos, harmonia und melos" ausgezeichnet sei, versteht Fr. Zaminer (*Musik im archaischen u. klassischen Griechenland*, in: *Die Musik d. Altertums*, hg. von A. Riethmüller u. dems., Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989, 154) melopoiia als „m e l i s c h gestaltete Rede" bzw. als Singrede in „orchestisch-musikalischer Sprachgestalt (‚Singverse'), darunter die Chorlieder in der Tönung des dorischen Dialekts", der er als „m e t r i s c h gefügte Rede (σύνθεσις μέτρον)" die „einfache Singrede der Schauspieler in attischem Dialekt (heute gewöhnlich ‚Sprechverse' genannt)" gegenüberstellt:

εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν (ed. Bekker, Bln 1831, 1449 b);
...ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ᾽ ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία (1450 a);
τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων... (1450 b).

(2) Ausgehend von Aristoxenos dient melopoiia im antiken Griechenland möglicherweise als Terminus innerhalb der musikbezogenen Fachsprache zur Bezeichnung der inhaltlich nicht näher bestimmten PRAKTISCHEN ANWENDUNG DER THEORETISCHEN BESTIMMUNGEN IM BEREICH DER ‚HARMONIK'.

Die Harmonik gilt Aristoxenos wie Rhythmik, Metrik und Instrumentenkunde als notwendiges Teilgebiet der musiktheoretischen Ausbildung (*Elementa harmonica*, Mitte/zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr., II, 32: πολλὰ γὰρ δὴ καὶ ἕτερα ὑπάρχει ἤ, καθάπερ ἀεὶ λέγεται, τῷ μουσικῷ· μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανικη; ed. da

Rios, Rom 1954, 41, 8–11) und umfaßt allgemein das „vokale und instrumentale musikalische Melos" (II, 33: Ἔστι δὴ τὸ μὲν ὅλον ἡμῖν ἡ θεωρία περὶ μέλους παντὸς μουσικοῦ τοῦ γιγνομένου ἐν φωνῇ τε καὶ ὀργάνοις; 42, 8–9). Mit dem Ausdruck melopoiia benennt Aristoxenos den siebten und letzten (und leider nicht überlieferten) Teil der Harmonik im Anschluß an Tongeschlecht (γένος), Intervall (διάστημα; → *Diastema* I. (4)), Ton (φθόγγος; → *Phthongos* I. (1)–(4)), System (σύστημα), Tonart (τόνος) und ‚Modulation' (μεταβολή). Dieses zentrale Teilgebiet, das das „Ziel" oder auch nur den Abschluß (τέλος) der Unterweisung im Gebiet der Harmonik bildet, umfaßt den Gebrauch (χρῆσις) der Töne, aus dem die zahlreichen und vielfältigen melodischen Gestaltbildungen hervorgehen, die aus den „in sich ununterschiedenen Tönen" bzw. dem bloßen Tonmaterial entstehen können. Es kann nur vermutet werden, daß dadurch im Anschluß an die Bestimmung der technischen Elemente mit melopoiia ein Bereich umrissen wird, der entweder auf die Ausführung eines gegebenen Melos oder aber auf die Anwendung der musiktheoretischen Regeln zum Zwecke der Herstellung von unrhythmisierten Tonhöhenverläufen, Melodiebildungen etc. zielt:

II, 38: Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιίας εἰπεῖν. ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὖσι τὸ καθ' αὐτοὺς πολλαί τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίγνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιΐαν. ἡ μὲν οὖν περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία διὰ τῶν εἰρημένων μερῶν πορευθεῖσα τοιοῦτον λήψεται τέλος (48, 4–10).

Das Kennzeichen des Gebrauchs oder der Anwendung begegnet auch in einem Abschnitt in Aristoxenos' fragmentarisch überlieferten *Elementa rhythmica*, in dem er den Unterschied zwischen rhythmopoiia und rhythmos mit einem Hinweis auf das Verhältnis von melopoiia und melos erklärt. Er betont, daß melopoiia nicht mit einer Skala, Modus oder einer Art von Skala zu verwechseln sei, und hebt hervor, melopoiia sei ein Weg, „melos anzuwenden":

ὥσπερ γὰρ ἐν τῇ τοῦ μέλους φύσει τεθεωρήκαμεν, ὅτι οὐ τὸ αὐτὸ σύστημά τε καὶ μελοποιία, οὐδὲ τόνος, οὐδὲ γένος, {...}, οὕτως ὑποληπτέον ἔχειν καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ ῥυθμοποιίας, ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσίν τινα τὴν μελοποιίαν εὕρομεν οὖσαν, ἐπί τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν ῥυθμοποιίαν ὡσαύτως χρῆσίν τινά φαμεν εἶναι (ed. Pearson, Oxford 1990, 8, 14–20).

Die in der aristoxenischen Tradition stehenden Autoren übernehmen die siebenteilige Gliederung der Harmonik und präzisieren davon ausgehend vereinzelt den durch den Begriff melopoiia angesprochenen Bereich. Kleoneides beschreibt vier Verfahren der Tonverbindung: schrittweise Fortschreitung des Melos durch „verbundene Töne" (ἀγωγή), sprungweise Fortschreitung mit Hilfe von Intervallen (πλοκή), Tonwiederholung (πεττεία) und Liegeton (τονή):

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh.) XIV: Μελοποιΐα ἐστὶ χρῆσις τῶν προειρημένων μερῶν τῆς ἁρμονικῆς καὶ ὑποκειμένων δύναμιν ἐχόντων. δι' ὧν δὲ μελοποιΐα ἐπιτελεῖται, ὅ ἐστιν· ἀγωγή, πλοκή, πεττεία, τονή. ἀγωγὴ μὲν οὖν ἐστιν ἡ διὰ τῶν ἑξῆς φθόγγων ὁδὸς τοῦ μέλους, πλοκὴ δὲ ἡ ἐναλλὰξ τῶν διαστημάτων θέσις παράλληλος, πεττεία δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλῆξις, τονὴ δὲ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς (ed. JanS, 206, 19–207, 7).

Aristeides Quintilianus unterteilt innerhalb der Harmonik den Bereich der „Praxis" in die Teilgebiete der „Anwendung" (χρῆσις) und des „Verkündens, Berichtens" bzw. der Aufführung (ἐξαγγελτικός). Die Anwendung spezifiziert er hinsichtlich melopoiia, rhythmopoiia und Dichtung:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 5: τὸ δὲ πρακτικὸν εἴς τε τὸ χρηστικὸν τῶν προειρημένων τέμνεται καὶ τὸ τούτων ἐξαγγελτικόν· καὶ τοῦ μὲν χρηστικοῦ μέρη μελοποιία ῥυθμοποιία ποίησις, τοῦ δὲ ἐξαγγελτικοῦ ὀργανικόν ᾠδικόν ὑποκριτικόν... (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 6, 19–22).

Ist das „vollständige oder vollkommene Melos" (μέλος τέλειον) eine Kombination aus harmoniai, Rhythmus und Sprache bzw. spezieller ein Gebilde aus ‚spitzen' und ‚schweren' Tönen, so gilt melopoiia als die Fähigkeit, ein Melos anzuordnen oder einzurichten (κατασκευαστικός):

I, 12: Μέλος δέ ἐστι τέλειον μὲν τὸ ἔκ τε ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός, ἰδιαίτερον δέ, ὡς ἐν ἁρμονικῇ, πλοκὴ φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι. μελοποιία δὲ δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους... (28, 8–11).

Aristeides Quintilianus betont, daß melopoiia und melodia unterschieden werden müssen, da melodia sich auf den Vortrag bzw. die „Erzählung" (ἀπαγγελία) des Melos beziehe (→ *Melodia* I. (1)), während melopoiia die (dafür notwendige) schöpferische Fertigkeit (ἕξις ποιητική) sei, die im Anschluß an den hier zitierten Passus hinsichtlich verschiedener Stile (τρόποι) und der einzelnen musiktheoretischen Spezifika aufgegliedert wird:

ibid.: διαφέρει δὲ μελοποιία μελῳδίας· ἡ μὲν γὰρ ἀπαγγελία μέλους ἐστίν, ἡ δὲ ἕξις ποιητική (29, 21–30, 1).

II. Die beständig und explizit auf das griechische und besonders aristoxenische Verständnis rekurrierende neuzeitliche Begriffsgeschichte von melopoiia ist geprägt durch UNTERSCHIEDLICHE INTERPRETATIONEN sowohl des mit melos gemeinten Sachverhalts als auch der durch das Verb poiein angesprochenen Handlung.

Die in den folgenden Abschnitten angeführten historischen Stationen der Begriffsverwendung deuten nicht auf eine beständige Weiterentwicklung und Aktualisierung des griechischen Ausdrucks hin (wie

etwa bei den fundamentalen griechischen Musiktermini Melodia, Rhythmos und Harmonia), sondern müssen als Deutungsversuche gelesen werden, in denen sich das entsprechende Selbstverständnis der jeweiligen Epoche spiegelt. Die Unterschiedlichkeit der Begriffsauffassungen von melopoiia resultiert im wesentlichen aus der Offenheit des Verbs poiein, der häufig nur kontextuell rekonstruierbaren Bedeutung der griechischen Ausdrücke melos und melodia sowie der damit verbundenen Vorstellung von griechischer Musik als notierter, mündlich tradierter oder improvisierter ein- oder mehrstimmiger Vokal- oder Instrumentalmusik. Sie setzen zum einen an dem Bedeutungsspektrum des Ausdrucks melos an, dessen Verständnis von einer gesungenen einstimmigen Melodielinie bis zum Musikalischen und Mel(od)ischen schlechthin reicht; zum anderen entfaltet sich ausgehend von poiein ein Deutungshorizont, der – als bloßes Tun – vom musikpraktisch Elementaren, dem spontanen Singen und Deklamieren, bis – als kreatives Dichten – zu den Konzepten des Komponierens entsprechend dem jeweils geschichtlich abhängigen Begriff des Handwerklichen und bzw. oder Schöpferischen dieser Disziplin reicht. Hinzu kommt die Möglichkeit, melopoiia nicht nur als handlungsorientiertes Vorgehen, sondern als Methodik und Lehre zu begreifen, die ergänzt wird durch die Vorstellung eines entweder improvisatorischen oder eines schriftlich ausgerichteten Vorgangs.

Der Ambivalenz des Ausdrucks tragen zwar gerade auch die Editoren von griechischen Texten sowie die Autoren von Sammelbänden oder Lexikonartikeln Rechnung. Doch auch die entsprechend vorsichtigen Umschreibungen des griechischen Ausdrucks leiden darunter, daß Begriffe wie melisch, melodisch und Komposition schon durch ihre eigene Geschichtlichkeit die Auffassung von melopoiia in Richtung neuzeitlicher Schaffenskonzepte und Musikauffassungen lenken. So verzeichnen beispielsweise F. A. Gevaert und J. Chr. Vollgraff (*Les problèmes mus. d'Aristote*, [Gand 1903] NA Osnabrück 1988, *Index alphabétique et récapitulatif*, 412 b) das Stichwort *mélopée* als „composition du dessin mélodique" und das Nomen agentis als „compositeur de musique vocale". Das von M. Maier erstellte *Glossar* in dem von A. Riethmüller und Fr. Zaminer herausgegebenen Band *Die Musik d. Altertums* (Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989, 330 a) erklärt *Melopoiia* als „Melodiebildung und die Lehre davon, soweit sie sich besonders auf die zulässigen Intervallschrittkombinationen bezieht. ...allgemein auch gleichbedeutend mit Dichtung oder Musik", während Th. J. Mathiesen (Art. *Greece* I, New GroveD, London ²2001, Bd. X, 341 a) die Wendung „*Melic composition*" wählt.

Zugleich aber vermag melopoiia offenkundig bis in die Gegenwart Sachverhalte zu bezeichnen, für die das neuzeitliche Vokabular nur umständliche Formulierungen bereitstellt, wie etwa die quasi-musikalische Qualität, d. h. den Tonhöhenverlauf und die rhythmische Eigenart der menschlichen Sprache:

E. Pound, *ABC of Reading* ([New York 1934] London 1961) VIII: Language is a means of communication. To charge language with meaning to the utmost possible degree, we have... the three chief means:
I throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination.
II inducing emotional correlations by the sound and rhythm of the speech.
III inducing both of the effects by stimulating the associations (intellectual or emotional) that have remained in the receiver's consciousness in relation to the actual word or word groups employed.
(phanopoeia, melopoeia, logopoeia) (63).

(1) Die bis ins 18. Jh. reichende vereinzelte Zuordnung des Begriffsworts melopoiia zur PRAKTISCHEN MUSIKAUSÜBUNG stützt sich einerseits auf das seit Aristoxenos zur Definition von melopoiia gehörende Kennzeichen der Anwendung oder Applikation (χρῆσις) oder auf die Zuordnung von melopoiia zur „Praxis" durch Aristeides Quintilian (zit. oben, I. (2)), geht aber andererseits wesentlich auf die von Martianus Capella herrührende Verknüpfung von melopoiia mit dem lateinischen Ausdruck modulatio (→ *Modulatio* I. (2)) zurück. Martianus übernimmt die aristoxenische Siebenteiligkeit der griechischen Harmonik und überträgt die Begrifflichkeit ins Lateinische, wählt aber für den siebten und letzten Teil, „den wir melopoeia nennen", den Ausdruck modulatio:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 430) XI, 938: quae quidem harmonica habet partes disputationis septem: primam de sonis, secundam de spatiis, tertiam de systematis, quartam de genere, quintam de tonis, sextam de commutationibus, septimam de modulatione, quam melopoeiam uocamus (ed. Dick, Stuttgart 1978, 500, 16–20);
de genere modulandi consequenter edisseram. melopoeia est habitus modulationis effectae. melos autem est actus acuti aut grauioris soni. modulatio est soni multiplicis expressio. melopoeiae species sunt tres... (515, 1–4).

Remigius Aut. (*Commentum in Martianum Capellam*, zweite Hälfte 9. Jh.; ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 350) erläutert melopoiia als „melorum factura" und die Formulierung „melos autem est actus..." durch „id est ipse cantus cum agitur vel acutus aut gravis sonus".

Zarlinos, Treus und Du Cousus Verständnis von melopée verkörpern paradigmatisch die anschließende und seit dem 16. Jh. belegbare Auffassung des griechischen Ausdrucks melopoiia im Sinne einer praktischen Disziplin, in der die griechische Bestimmung der „Anwendung" nach dem Wegfall der spekulativen Grundlagen auf die Lehre der Musik (die bis ins 18. Jh. überwiegend unausgesprochen als Vokalmusik gilt) mit all ihren Bestandteilen übertragen wird:

G. Zarlino, *Sopplimenti mus.* (Venedig 1588) I, 2: Imperoche da quella habbiamo la cognitione di molte cose appartenenti all'Arte & Scientia, intorno all'uso & alla prattica, & da questa la cognitione della Μελοποιΐα, cioè, dell'uso delle cose sottoposte alla Musica, che consiste nella cognitione del fare ò compor bene le Cantilene, secondo che ricerca la natura del Soggetto, sopra il quale si hà da fondar la compositione (10);
Ma perche la Musica... è contenuta in quella parte, che chiamano Πρακτικὴν, cioè, Prattica, come uedremo anco, hà il suo fine nell'esser posta in atto; il che non potrà mai fare alcuno, che stia bene, se non sarà prima molto bene istrutto nella parte, che chiamano Μελοποιΐαν, che tanto uuol dire, quanto Fattrice, ò Fabricatrice del Canto, il quale è quella Harmonia sensibile, ch'è posta in atto col mezo de gli Istrumenti naturali ò de gli artificiali; percioche in essa consiste l'uso & ultimo fine delle sopradette cose, che in esso Canto si considerano, come sua Materia, & come suoi Elementi proprij: Però auanti che si uenga à trattare la Melopeia... (11);
A. Treu, *Disputatio musica prima de natura Musicae* (Altdorf 1645): In primo gradu est *Musica Theorica*... In secundo est *Melopœia*, haec est ars quæ sonos concinnos ita coaptare docet, ut cantionem auribus acceptalibem & affectibus movendis aptam constituat. In tertio est *ars canendi*... (f. A 2');
A. Du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 2: Et la Musique Pratique (que les Grecs appellent Melopée) donne les preceptes pour bien composer en Musique, & pour faire, & pour chanter toutes sortes de pieces, & pour jouër auec toutes sortes d'Instruments, tout ce qui a esté composé, & tout ce qu'on veut (3);
I, 24 *Enseigner ce que c'est que Melopée*: MELOPÉE est l'art du Contrepoint, & de tout ce qui se traite en la Musique; & la Musique Pratique s'appelle Melopée; c'est à dire, l'art de composer: Or il a esté dit cy dessus, que la Musique Pratique se diuise en plusieurs parties, dont l'vne est appellée Musique figurée ou Mesurée, qui a ces Notes & figures inégales, d'autant qu'on les augmente ou diminuë, selon le Signe qui les precede, soit des Modes, du Temps, ou de la Prolation, de quoy je veux parler à present: En suite, je traiteray de toutes les autres matières qui concernent la Musique Pratique, comme de tous les signes ou degrez parfaits & imparfaits: De la Mesure & de toutes ses especes: Du Contrepoint tant Simple que Composé: Des Interualles de la Musique: Des Consonances & Dissonances qui entrent au Contrepoint: Des Modes, & generalement de tout ce qui est necessaire pour la Musique Pratique (38).

(a) Seit dem 16. Jh. begegnet der Ausdruck melopoiia in der Bedeutung GESANGLICHE ARTIKULATION von Musik:

G. DuMayne [Mainus], *Habes tandem graecarum literarum admirator, lexicon graecum* (Paris 1523): μελοποῖα... cantatio [das Singen] (f. p 5 a);
Alsted, *Methodus* (Herborn 1613) VIII, 3: *Musica practica vocalis dicitur* μελοποιΐα... (388)

Bleibt die von Martianus Capella ausgehende Einbeziehung von modulatio(n) in die Definition von melopoiia seit dem Ende des 17. Jh. anfänglich insofern vage, als zwischen Artikulation und Produktion nicht differenziert zu werden scheint, so verweist doch schließlich Mattheson (im Zusammenhang mit einer Differenzierung zwischen dem griechischen Wortverständnis von melopoiia und dem zeitgenössischen Kompositionsbegriff) auf den Bedeutungsaspekt von modulatio(n) als Ausführung eines Gesangs, der seit dem 16. Jh. den zentralen und umfassenden Begriffsinhalt verdrängt und möglicherweise auch für das Verständnis der früheren Belege in den Blick zu nehmen ist (→ *Modulatio* III. u. III. (1)):

A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Melopée*: Voyez *Modulation*, c'est la même chose (II, f. Ooo');
Art. *Modulation*: Terme de Musique, qui se dit des changements d'un son à un autre suivant certaines nottes ou consonances qui sont agreables à l'oreille. C'est le simple chant, que les Anciens appelloient *melopée* (II, f. Ttt 4);
BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705), Art. *Melopeia*: C'est l'arrangement des Sons qui font la Mélodie, qu'on nomme autrement *Modulation*... C'est aussi l'art de bien arranger les Sons (43);
Art. *Musica Melopoëtica*: Est la science ou l'art de ranger & disposer les Sons les uns aprés les autres d'une maniere qui soit agréable, c'est de-là que provient la *Mélodie* ou le *beau Chant* (59);
Z. Tevo, *Il Musico Testore* (Venedig 1708) II, 14 *Della Melopeja*: ...che appresso gli Antichi fù chiamato Melopeja, che appresso de Moderni non è altro che la modulatione delle Partie, da quali ne nasce la melodia... (78);
J. Mattheson, *Das Forschende Orch.* (Hbg 1721): ...stehet zu erinnern, daß mehrenteils bey den Griechen *per Melopoëiam*, nur die *modulatio ipsa*, das blosse Singen; nicht aber, wie bey uns, die eigentliche *composition* oder Verfertigung einer Melodie verstanden worden ist: dahero ich diese lieber *Melothesiam*... nennen möchte... (313).

(b) Hauptsächlich in den romanischen Sprachen ist seit dem 18. Jh. bis in die Gegenwart die Auffassung von melopoiia als REZITATION, DEKLAMATION UND SPRECHGESANG sowie (daraus abgeleitet und später negativ) als monotones Gemurmel geläufig. Den Ausgangspunkt bildet dabei J. B. Dubos' ausführliche Diskussion der Verwendung des Ausdrucks melopoiia in der griechischen Musiklehre, dessen Interpretation sowohl auf den Ausdruck modulatio bei Martianus Capella als auch auf die – seit Aristoxenos geläufige und von Dubos unter Hinweis auf die Ausführungen von M. Bryennios (*Harmonika*, um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 360, 4–18) vermittelte – Differenzierung zwischen der kontinuierlichen und der diastematischen Tonhöhenbewegung in der menschlichen Rede und in der Musik Bezug nimmt:

Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture ([1719] Paris ^{3}1740) III, 1: La mélopée, ou l'art de composer la mélodie, était l'art de composer et d'écrire en notes toutes sortes de chants, c'est-à-dire non seulement le chant musical ou le chant proprement dit, mais aussi toutes sortes de récitations ou de déclamations (zit. nach d. Ausg. Paris 1993, 362);
III, 4: On ne saurait mieux décrire notre déclamation, qui tient un milieu entre le chant musical et la prononciation

unie des conversations familières, que la décrit Capella sous le nom de *son moyen*.
Je ne crois pas qu'on me reproche de faire signifier ici au terme de *modulation* le chant musical uniquement, quoique je lui donne ailleurs une acception beaucoup plus étendue en lui faisant signifier toutes sortes de chants composés. Il est sensible, par l'opposition que Capella fait de la *modulation* au *carmen*, qu'il veut employer ici le terme de modulation dans le sens où je l'ai entendu, et qu'il veut y faire signifier à ce mot un chant musical proprement dit.
Bryennius nous apprend même comment ce son moyen, ou la déclamation, se composait...
Il serait inutile de faire observer ici au lecteur que, dans la déclamation, on peut faire sa progression par les moindres intervalles dont les sons soient susceptibles, ce qui ne peut pas se faire en musique. L'enharmonique même n'admettait que les quarts de tons.
Non seulement le passage de Bryennius... nous enseigne comment se composait la mélopée qui n'était qu'une simple déclamation, mais il nous apprend encore comment elle pouvait s'écrire en notes (380 f.).

Diese Auffassung, die sich nur vereinzelt im Deutschen (etwa bei Hoffmann) nachweisen läßt, bestimmt nachhaltig das Begriffsverständnis im Französischen und Italienischen bis ins 20. Jh. und wird dabei auf Phänomene wie den Gregorianischen Choral und das Rezitativ der Oper bezogen sowie mit der oben, I. (2), zitierten Aussage in Aristoteles' *Poetik* verknüpft:

D. Diderot, *Encyclopédie* XII (Neufchastel 1765), Art. *Poeme lyrique*: Il n'y a guere aujourd'hui d'homme de goût, ni de critique judicieux, qui doute que la mélopée ne fût une espece de récitatif noté (824 a);
Fr.-M. Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie* III (Genf 1770), Art. *Chant, musique, melopée, gesticulation, saltation*: Il est très vraisemblable que la *mélopée*, regardée par Aristote, dans sa *Poétique*, comme une partie essentielle de la tragédie, était un chant uni et simple comme celui de ce qu'on nomme la *préface* à la messe, qui est, à mon avis, le chant grégorien, et non l'ambrosien, mais qui est un vrai mélopée.
Quand les Italiens firent revivre la tragédie au seizième siècle, le récit était une mélopée, mais qu'on ne pouvait noter; car qui peut noter des inflexions de voix qui sont des huitièmes, des seizièmes de ton? on les apprenait par cœur...
Cette mélopée ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette.
Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélopée, qu'à l'admirable récitatif de Lulli...
La mélopée théâtrale périt avec la comédienne Duclos...
Ce n'est point par méprise que l'abbé Dubos imagina cette plaisante façon de déclamer (ed. Beuchot, Œuvres XXVIII, Paris 1829, 10 f.);
Dictionnaire de L'Académie frç. (Paris 1798), Art. *Mélopée*: C'est ainsi qu'on nommoit la déclamation notée des Anciens (86 b);
E. Th. A. Hoffmann, *Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in d. Hauptstadt* (Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, Nr. 144, 9. 9. 1803): Alles was ich in den alten Skribenten auffinden konnte über die Musik und die damit verbundenen theatralischen Vorstellungen der alten Griechen habe ich verglichen; aber noch ist mir ganz dunkel, was ich in Vergleichung mit demjenigen, was wir jetzt Deklamation und Gesang nennen, von der Deklamation der griechischen Tragödien, die mit Noten bezeichnet war, von Klanginstrumenten begleitet wurde, und Melopöia hieß, halten soll (*Schriften zur Musik/Nachlese*, hg. von Fr. Schnapp, München 1963, 14);
Fr. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue frç.* X (Paris 1902), Art. *Melopee*: ...chant rythmé et mesuré dont on accompagne la déclamation parlée (138 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélopée*: Sorte de déclamation musicalisée en usage chez les Grecs et dont le nom a été quelquefois appliqué à des récitatifs mélodiques de formes libres ou vagues. Le même mot, par catachrèse [d. h. metaphorisch], désigne quelquefois la mélodie elle-même. Mais les applications en dehors de l'art de l'antiquité sont tellement incertaines, qu'on entend d'autre part les amateurs l'appliquer aux chants qu'ils accusent de „manquer de mélodie" (247 b f.);
E. Littré, *Dictionnaire de la langue frç.* V (Ausg. Paris 1957), Art. *mélopée*: Dans le sens primitif, l'art de prononcer harmonieusement, c'est-à-dire de déclamer une phrase de discours ou des vers de tragédie... Dans la musique, l'art de faire, sur des paroles de prose élevée ou de poésie, une phrase de musique ou plutôt une phrase de récitatif... Par catachrèse, la phrase même de récitatif que l'art a produit, c'est-à-dire, en un seul mot, la mélodie... (64);
LarousseD (Paris 1957), Art. *Mélopée*: ...la mélopée grecque, née du langage parlé, qui, par son accentuation, musicale plutôt qu'intensive, était chantante, procédait par petits intervalles et reprenait souvent les mêmes dessins... Dans la mélopée avec paroles, la correspondance entre l'accent musical du mot et la hauteur de la note par rapport à ses voisins fut toujours observée... (II, 36);
S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua ital.* X (Turin 1978), Art. *Melopèa*: In particolare: melodia con andamento lento, simile a un canto liturgico; canto lento e malinconico...
Per estensione Ritmo lento e cadenzato del verso...
Cantilena uguale et monotona...
Ritmo cantilenante e cadenzato del modo di parlare...
Ritmo solenne, ieratico del dire (33 b f.);
Trésor de la langue frç. XI (Paris 1985), Art. *Mélopée*: Récitatif ou déclamation lyrique... Chant monotone, de caractère souvent mélancolique (610 b).

(2) Weitaus verbreiteter als das Verständnis von melopoiia als Deklamation und Rezitation ist demgegenüber die Verwendung des Ausdrucks im Zusammenhang mit der PRODUKTIVEN VERFERTIGUNG VON MUSIK.
Im Blick auf die diesbezüglichen Belege der folgenden Abschnitte ist dabei der Kern der Begriffsgeschichte zusammenfassend im jeweiligen Melodia-Verständnis zu lokalisieren. Abgesehen von der vereinzelten Gleichsetzung von melopoiia mit melodia (II. (2)(a)), die wohl auch Titelgebungen einstimmiger Werke wie etwa M. Mihalovicis *Melopeia* für Oboe solo (1973) motiviert, nimmt dieser Bedeutungsstrang seinen Ausgang von der oben, I. (2), zitierten Differenzierung zwischen melopoiia und melodia des Aristeides Quintilianus, derzufolge melopoiia die „schöpferische Fertigkeit" in der Her-

stellung von melodia sei. Melodia wiederum wird erstens verstanden als Vokalmusik, was die Deutung von melopoiia als Schaffung einer (ein- oder mehrstimmigen) sprachlich-musikalischen Einheit nach sich zieht (II. (2)(a)(α)). Zweitens wird melodia im Sinne einer vokalen bzw. textgebundenen (und später auch instrumentalen) Einstimmigkeit gelesen, woraus die Auffassung von melopoiia als Lehre der Einstimmigkeit resultiert (II. (2)(a)(β)). Und drittens interpretieren Theoretiker vereinzelt melodia – gleichsam als Rückbesinnung auf die antike und mittelalterliche Bedeutung – auch metonymisch als Musik oder musikalisches Werk (II. (2)(b)(α) u. (β)), wodurch melopoiia mit musica poetica und Komposition in Beziehung gesetzt wird.

(a) Seit dem frühen 16. Jh. begegnet die Gleichsetzung von melopoiia mit dem Ausdruck MELODIA, der anfänglich wie bei Turmair als Gegenbegriff zu Rhythmus noch auf das ursprüngliche Verständnis im Sinne eines (ein- oder mehrstimmigen) Gefüges aus spezifisch musikalischen Tonhöhen bzw. Intervallen bezogen ist, aber spätestens seit dem frühen 17. Jh. die neuzeitliche Bedeutung einstimmige horizontale Ton- und Intervallverbindung annimmt (→ *Melodia* I. (2) u. II. (2)):

J. Turmair [Aventinus], *Musica Rudimenta* (Augsburg 1517) II: Musica fit per Rhythmos, Rhythmus (greimd ding das sein mas mues haben) a grecis Rhythmopœia dicitur, in quantitate syllabarum consistit & versibus faciundis, propria poetarum est...
[Musica fit per] Melodiam Melopœia grecis, est in Voce vt cantus[,] Flatu Tibia pfeiffen[,] Tactu testudo lautem (5);
J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* ([1719] Paris [3]1740) III, 4: A la lettre, mélopée signifiait *la composition des chants* de quelque nature qu'ils fussent, et mélodie, *des chants composés*. Ainsi l'on ne doit pas être surpris de trouver quelquefois *mélopée* où il aurait fallu écrire *mélodie* (zit. nach d. Ausg. Paris 1993, 376);
The International Cyclopedia of Music and Musicians (New York [9]1964), Art. *Melopea*: ...a term for melody (1320 a).

(α) Die Gleichsetzung mit der Auffassung von melodia als Bezeichnung eines durch Sprache und Musik gleichermaßen bestimmten Sachverhalts bildet den Hintergrund des Begriffsverständnisses von melopoiia als einer DEN TEXT ADÄQUAT UMSETZENDEN SCHAFFUNG VON EIN- ODER MEHRSTIMMIGER VOKALMUSIK unter Berücksichtigung von Textsinn, Textrhythmus und Textverständlichkeit (vgl. D. P. Walker, *Der mus. Humanismus im 16. u. 17. frühen Jh.*, Kassel 1949, 38 ff.).

Im frühen 16. Jh. benennt P. Tritonius die vierstimmigen homorhythmischen und taktfrei notierten Vertonungen von Horaz-Oden, die er zur Veranschaulichung der Längen und Kürzen des antiken Metrums für den Metrikunterricht seines Lehrers C. Celtis an der Universität Ingolstadt zwischen 1494 und 1497 komponierte, mit dem Titel *Melopoeiae sive harmoniae tetracentiae super XXII genera carminum heroicorum, elegiacorum, lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum* (Augsburg 1507).

Im italienischen Sprachraum wirkt sich seit dem 16. Jh. die platonische Definition von melos als Zusammensetzung von Wort, ‚Harmonie' und Zeitmaß (→ *Melodia* I. (4)) dahingehend aus, daß die von Aristeides Quintilianus herrührende und oben, I. (2), zitierte Differenz von melodia als Vortrag des melos und melopoiia als die schöpferische Fertigkeit vor dem Hintergrund eines zugrundeliegenden Gedichts (wie bei Patrizi vereinzelt in uneinheitlicher Zuordnung) interpretiert und die Orientierung am Wort ausschlaggebend gerade für die Verwendung des Nomen agentis melopeo als „musico perfetto" wird:

Fr. Patrizi, *Della Poetica. La Deca Istoriale* (Ferrara 1586) VI *Del Cantare l'Antiche Poesie*, Abschn. *Canto*: ma quanto è al cantargli, vn'altra arte constituirono, che contemplò la variazione de ftonghi, e dell'Arsi, e delle Tesi, o sia degli alzamenti, e abbassamenti della voce de cantanti. e la nominarono Melopeia a simiglianza della Ritmopeia sopradetta. e la distinsero dalla Melodia. dicendo Aristide, che la Melopeia; era vna Epangelia del Melos, che tanto è, a dire, ammaestramento, e narrazion del canto. E la Melodia, era vn habito poetico, o sia vn'habito, col quale il poeta sap{p}ea cantare i suoi poemi. e disse similmente che le Melopeie, o le parti della Melopeia generale, erano l'vna dall'altra differenti, o per genere, come ch'altra fosse, o Enarmonia, o Chromatica, o Diatona (f. Nn 2); vgl. die Ed. von Barbagli, Florenz 1969, I, 326;
G. Zarlino, *Sopplimenti mus.* (Venedig 1588) I, 2: ...intorno all'uso & alla prattica, & da questa la cognitione della Μελοποιΐα. cioè dell'uso delle cose sottoposte alla Musica, che consiste nella cognitione del fare ò compor bene la Cantilene, secondo che ricerca la natura del Soggetto, sopra il quale si hà da fondar la compositione (10);
VIII, 1 *Quello che sia Melopeia...*: Nei precedenti Libri si è trattato... à sufficientia de i Suoni, de gli Interualli, de i Generi, delle Constitutioni, de i Tuoni, ò Modi, & delle Mutationi; cose tutte che seruono con molt'altrea alla cognitione & Compositione de i Concenti; l'Arte della quale da i nostri uolgarmente è chiamata Contrapunto, ouer Arte di Comporre le Canzoni ò Cantilene; laquale quasi corrisponde à quella parte, che fu detta da gli Antichi Μελοποιΐα; come Fabricatrice ò Fattura, ouero Officina, che la uogliamo dire, del Canto... Dico, quasi; percioche è molto differente da quella... Ma questo nome Melopeia, fù... cosi dichiarato... cioè, la Melopeia è uso delle cose soggette alla trattatione Harmonica, per il decoro del proposto Argomento... Si può anco dire, che la Melopeia sia l'uso di quelle cose, c'hanno l'istessa forza, c'hanno quelle, che sono sottoposte à cotal facoltà per il decoro di quelle, lequali si propongono da cantare: ouero ch'è quella forza, che fa la Melodia, laqual forza è ordine di quel Suono detto il Rimanente, dalquale conosciamo ciascuno de gli altri Suoni, cioè, il Mosso. Laonde non hà dubio alcuno, che colui c'haurà à trattare & porre in use cotali cose non si habbia à chiamare Melopeo; come Fattore ò compositore della Melodia; laquale si compone... di Oratione, di Rhythmo, & d'Harmonia: dellequali essendo l'Oratione la parte principale, l'altre due sono come sue serue: Ilperche bisogna dopo l'hauer conosciuto bene il Soggetto che in

essa si tratta; che'l Melopeo non sia ignorante del Rhythmo, & dell'Harmonia, che li farà dibisogno... Ma perchè è impossibile ch'ei sappia quello, che sia Melopeia, se prima non haurà conosciuto quel che importi questo nome Melos... Μέλος... significa Canto, ò Modulatione. Laonde parlando in uniuersale è composto d'Harmonia..., detta Impropria, di Rhythmo & di parole... (276 f.);

VIII, 11 *Dell'Imitatione, che si può far nel comporre & recitar la Musica ò Melopeia*: Onde bisogna dire, che sia una cosa da sè, per la qual cosa nel recitare & esprimer le Parole della Melopeia, ritrouarono i Nostri Moderni un nuouo modo d'Imitatione, fatta parte col mouimento della Modulatione, & parte con l'Harmonia che si trouano nell Cantilena... (318);

VIII, 12 *De i Poeti detti Melopei, & quali fußero*: ...però alcuni non si haurà da marauigliare, s'io parlerò hora di una Setta de Poeti, che chiamauano Melopei; accioche il nostro Melopeio, ò Compositore sappia da quello, ch'io son per dire, quello ch'egli hà da osseruare nelle sue Compositioni, in materia della Imitatione intorno al Parlare, ò Oratione: deue adunque auertire, che nel Parlare (come puo conoscere ogni Intelligente) si troua un'ascosa & oscura forza die Pronuncia... (320);

VIII, 13: ...che nelle sue Compositioni debbe sempre seguire l'accento Rhetorico; nella materia del Tempo; & non il grammatico... (325);

VIII, 14: Ilperche hauendo parlato... della Melopeia, un'altra fiata uederemo quelle cose que appartengono al MELOPOEO, ò MVSICO PERFETTO (330);

V. Galilei, *Il primo libro della prattica de Contrapunto* (1588–91): Il Melopeo Musico Perfetto; nel quale secondo il significato che lui da al detto suo Melopeo, vorrà dire alcuna cosa dell'espressione de' concetti delle parole (ed. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980, 47, Anm. 103).

Diese partielle und theoretisch nicht immer reflektierte Gleichsetzung von melos, melopoiia und melodia im Blick auf eine durch die Einbeziehung der Sprache angestrebte „Vollständigkeit" des kompositorischen Handelns (vgl. etwa A. Braccino da Todi, *Discorso secondo mus.*, Venedig 1608, 4: „Di questa Armonia; del Rithmo, & della oratione si compone questo Genere Generalissimo detto Melodia") zielt zum einen auf eine musikalische Berücksichtigung von metrischen Eigenarten der Textvorlage (ibid.: „longhezza, e breuità, ed è l'oratione"). Zum anderen impliziert der als Auszeichnung gemeinte Titel „Melopeo y Maestro" (so der Titel eines Werks von P. Cerone, Neapel 1613) aber auch zunehmend die kompositorische Berücksichtigung der semantischen Qualitäten der Textvorlage, etwa durch sogenannte „*Figuris Melopoeticis*" (Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus*, hs. um 1660; ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 42):

Ph. Dulichius, *Novum Opus Musicum...* (Stettin 1599), Vorw.: Quod ad studium meum attinet, primò omnem adhibui diligentiam: ut quemadmodum decet melopœum, textum non solùm notulis ritè applicarem (id quod veteres parum curasse constat) verum etiam sensum ἐνέργειαν eius, quantum fieri potuit exprimerem: ut ita harmonia... rebus apta redderetur (f. A 2).

G. B. Doni gibt eindeutig zu verstehen, daß der Ausdruck melopoiia die Verfertigung von „Gesängen" bezeichnet und nicht nur auf Musik, sondern auch auf Dichtung bezogen werden muß (vgl. S. Schaal, *Musica Scenica. Die Operntheorie d. Giovannis Battista Doni*, Ffm. 1993, 222 ff.):

Trattato della Musica scenica (1635), in: *De' Trattati di Musica* [= *Lyra barberina* II] (Florenz 1763) XXVI *Della Melopeia*: La Melopeia... non essendo altro, che l' arte di fare belle, e vaghe cantilene, e sopratutto accomodate a' soggeti, che si cantano... (77); vollständig zitiert unten II. (2)(b)(a);

De praestantia musica veteris (Florenz 1647), *Synopsis: Melopœia*. Ars & habitus cantuum componendorum (147 a);

Sopra il Genere Enarmonico (vor 1647), in: *Lyra barberina* I (Florenz 1763): E perciò le voci Melos, Melicus, e Melopoeia, non alla Musica sola, ma alla Poesia anco s'ascrivono (293).

Im 18. Jh. hingegen wird die auf Vokalmusik beschränkte Bedeutung des Nomen agentis, die in früheren Belegen meist unausgesprochen gilt und häufig nur aus dem Kontext zu erschließen ist, besonders deutlich, etwa in der von J. Mattheson zitierten Wendung H. Bokemeyers, „je besser die Melodie den Text exprimirt, je grösser ist die Aehnlichkeit, und je besser leuchtet das *ingenium* des *Melopoetæ* daraus hervor" (*Critica Musica* II, Hbg 1725, 299), oder in seiner eigenen Formulierung, daß ein „Melopoet von allen und ieden Vers-Arten guten Unterricht haben" solle und „sich zur Noth selber einen guten Vers setzen können" müsse (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 196 f.). Im 19. Jh. schließlich tritt diese Bedeutungsschicht von melopoiia zurück und wird meist unter Bezugnahme auf die vermeintlich originale griechische Verwendung angeführt:

Th. Busby, *A mus. manual* (London 1828), Art. *Melopœia*: Poetical or rhetorical melody; *i. e.*, a compound of eloquence and music, calculated to delight the ear, awaken the passions, and elevate the mind (111);

vgl. auch Art. *Melo-Drama*: A modern species of drama, of French origin, and the idea of which was suggested by the descriptions left us of the ancient Greek *melopœia*, or musical eloquence (111);

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Melopöie*: ...bei den Griechen die Kunst des Tonsatzes für den Gesang, deren Product und Ergebniß die Melodie war (II, 69).

(β) Die schon in einigen Belegen des vorausgegangenen Abschnitts durch die Verwendung von Begriffen wie cantus oder Melodie anklingende Auffassung von melopoiia als intendierter Entsprechung zwischen Text und einstimmigem Gesang verfestigt sich seit dem 17. Jh. zur Bedeutung MELODIE(BILDUNGS)LEHRE.

Wie wohl auch A. Treu (*Disputatio musica prima de natura Musicae*, Altdorf 1645, f. A 2: „Artis in Musica est μελοποιεῖν seu componere cantionem") verweisen sowohl Mersenne, der durch die Wendung „ad

Melodiam, seu Melopœïæ Praxim" explizit die Bestimmung des Aristeides Quintilianus aufgreift (*Harmonicorum Libri XX*, Paris 1648, 145), als auch Doni in der Differenzierung zwischen Melodia und Sinfonia und der damit verknüpften Trennung von Melopoeia und Sinfonurgia auf die explizite Abhebung einer Lehre von der (vokalmusikalisch gedachten) Einstimmigkeit, auf die erst nach Beherrschung der Verfertigung „einfacher Arien" die Behandlung von Zusammenklängen („consonanze") zu folgen habe:

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances, des dissonances*..., IV *De la compos. de musique*: On a beaucoup de peine à faire auoüer aux Compositeurs que les simples recits de chansons sont plus agreables que lors qu'on les chante à 2, 3 ou plusieurs parties, parce qu'ils craignent que leurs Compositions ne soient decreditees, comme elles seroient en effet, si l'on sçauoit faire les plus beaux chants qui se puissent imaginer, & qu'ils fussent chantez auec toute la perfection que l'on peut demander. Car il semble que cette maniere de composer à plusieurs parties que l'on a introduite depuis cent ou deux cens ans, n'ayt esté inuentee que pour suppleer au defaut des beaux Airs, & pour couurir l'ignorance que l'on a de cette partie de la Melopée, & de la melodie, laquelle estoit pratiquee par les Grecs... (197);
Doni, *Annotazioni sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica* (Rom 1640): Musici da Dozzina [d. h. Dutzendmusiker], che non sanno distinguere la Melodia della Sinfonia, e la Melopoeia dalla Sinfonurgia: perche, se bene il Concento hà gran forza d'accrescere o diminuire la proprietà de i Modi; tuttavia, come hò detto tante volte, questa è *cosa estrinseca* alla natura lore, iquali s'hanno da considerare fondalmente in una *semplice Aria*, e poi parlare delle Consonanze (zit. nach: J. Mattheson, *Kern Melodischer Wißenschafft*, Hbg 1737, 30, Anm.); vgl. auch Donis Gegenüberstellung von „Melodìa, o Melopeia" und „Contrapunto, o Symphonurgia" im *Trattato della Musica Scenica* (loc. cit., 64) sowie die unten, im Abschn. II. (2)(b)(α), zitierte Differenzierung zwischen Melopeia, Musica poetica und Contrapunto;
Mersenne, *Harmonicorum libri XX*, loc. cit., VII, 16 *Definire & explicare quid sit Melopœia, & quæ sint partes illius, quidve Græci Musica ea de re senserint; & an Practici nostri septem mutationum speciebus, aliisque Melopœiæ partibus apud Græcos vulgatis vtantur*: Melopœia nil aliud est quàm Ars Melodiæ, seu Cantilenæ cuiuspiam faciendiæ, quam non pauci apud Græcos arbitrantur in tanta fuisse perfectione, vt super dato quovis subiecto cantum omnium perfectissimum componerent...
Partes autem Melopœiæ non aliæ sunt quàm partes Musicæ... (144);
VII, 17 *Explicare Methodum & Regulas, quibus vnius Vocis Cantilenis, seu Monodiis, Siciisque scribendis atque componendis utendum est*, hoc est Melopœiam, & Ethiopœiam *explicare* (145).

Im 18. Jh. ist es neben J. G. Walther, der das Stichwort *Melopoeus* als „Verfertiger einer Melodie" definiert (WaltherL, Lpz. 1732, 397 a), vor allem J. Mattheson, der den in Rede stehenden Begriff im Rahmen seiner Melodieauffassung, die vor dem Hintergrund seiner auf den homophonen Satz zielenden Argumentation zu sehen ist, in die zeitgenössische Kompositionslehre einführt:

Kern Melodischer Wißenschafft (Hbg 1737): D i e M e l o p o n i e [sic] i s t e i n e w i r c k e n d e G e s c h i c k l i c h k e i t i n E r f i n d u n g u n d V e r f e r t i g u n g s o l c h e r s i n g b a r e n S ä t z e, d a r a u s e i n e M e l o d i e e r w ä c h s t. Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreifft das wesentlichste in der ganzen Music (29); ähnlich im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739, 133, mit Hinweis auf Aristeides Quintilianus, dessen Definition in einer Anmerkung als „Melopœia est facultas, vel habitus effectivus conficiendi cantum" genannt wird);
Die Harmonie ist nichts anders..., als eine Zusammenfügung vieler Melodien. Die Griechen nannten deswegen ihre gantze Composition oder Setzkunst nur die M e l o p ö i e, das ist, die Wissenschafft eine Melodie zu machen... (31).

Zwar begegnen bis ins 19. Jh. lexikalische Definitionen, die melopoiia als aktuelles Stichwort erklären (AnderschW, Bln 1829, 298: „Die Kunst, oder der Inbegriff der Regeln, eine Melodie zu verfertigen"; vgl. auch HäuserL, Meißen [2]1833, II, 13), doch setzt sich auch hinsichtlich der Auffassung von melopoiia als Melodiebildungslehre schon im 18. Jh. und verstärkt durch geschichtliche Darstellungen wie J. N. Forkels *Allgemeiner Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788, 373: „M e l o d i e war [bey den Griechen] das Singen der Verse nach solchen Tönen, und endlich die M e l o p ö i e die Kunst, solche Töne zusammen zu stellen, daß sie gesungen werden konnten") ein historisches Verständnis durch, das ohne Verweis auf den Gebrauch des Ausdrucks in der griechischen Antike nicht auskommt:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Melopoeia*: ...bei den Griechen, der auf Verfertigung der Melodie sich beziehende Theil der Tonsatzlehre, die Wissenschaft von der melodischen Zusammensetzung der Töne (544).

Die Aktualisierung des Begriffsworts in der hier behandelten Bedeutung durch R. Lach blieb singulär (*Studien zur Entwicklungsgesch. d. ornamentalen Melopöie. Beitr. zur Gesch. d. Melodie*, Lpz. 1913), veranlaßte allerdings H. Riemann zur Aufnahme des Ausdrucks als „Lehre von der künstlerischen Behandlung des Melos" in die achte Auflage seines *Musiklexikons* (Bln [8]1916, Art. *Melos*, 700 a).

(b) Die (meist nur parallel gebrauchte) Verwendung des Ausdrucks melopoiia zur Bezeichnung der unter COMPOSITIO subsumierten Regelsysteme ist vermutlich zum einen dem Umstand geschuldet, daß der griechische Wortbestandteil poiein gerade im Zusammenhang mit musica poetica weitaus mehr als das bis um 1800 weitgehend vokabular als ‚Zusammensetzung' verstandene compositio (→ *Compositio* III.–IV.) den schöpferischen Aspekt zu akzentuieren vermochte (beispielsweise bei W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis, Ex qua Melopoeam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio marte condiscere possis*, Ingolstadt 1631). Zum anderen trug auch die Herausbildung des modernen Kompositions-

verständnisses aus der melodiebetonten Praxis zur Übernahme des griechischen melopoiia als einer auszeichnenden Benennung bei (vgl. etwa J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, f. D 6: „Ambo ponenda sunt in Mappâ & Palimpsesto Compositorio seu Melopoetico“, u. f. G 7': „Collegitur ex his compendiosißimum esse τὸ μελοποιεῖν sincerè discenti, si primò Melodia fundamentalis“).

(α) Der seit dem Ende des 16. Jh. zu konstatierende synonyme Gebrauch von melopoiia mit der 1533 aufkommenden Bezeichnung MUSICA POETICA für das kompositorische Lehrsystem resultiert sowohl aus der noch weitgehenden Textgebundenheit der zu verfertigenden Werke als auch aus der begrifflichen Nähe beider Ausdrücke, die erst nachträglich gesehen wurde und für die Entstehung der lateinischen Prägung nicht als ursächlich anzusehen ist (→ *Musica poetica* I. (1)–(3)). Die Verbindung der älteren Definitionsmerkmale von musica poetica mit dem griechischen Begriffswort geht dabei auf S. Calvisius zurück:

ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ *Sive Melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant* (Erfurt 1592) I *De Melopoeïæ Commendatione, Nomine, Definitione & Divisione*: Verum cum idem vocabulum Harmoniam etiam certis hujus artis legibus conformatam significet, (ut quando dicitur Contrapunctus simplex, fractus, floridus, canere contrapunctum,) atque ita simul artem, & artis effectum, ambigua significatione denotet. neque etiam latinitatem, cui quantum fieri potest, studere debemus sapiat, merito reijcitur, & Μελοποιία Græcis usitato vocabulo, rectius appellatur. Est autem Μελοποιία ars recté conjungendi & inflectendi intervalla Harmonica, in diversis sonis concentum efficientia, ac orationi propositæ accomodata. Euclides suo introductorio definit eam, quod si tractatio earum rerum, quæ sub Harmoniam cadunt, ut accomodatæ sint proposito argumento, Verba Græca sic habent...
Melopoeiæ partes duæ sunt. Harmonia & Oratio sive textus. Nam etiamsi hodie Melopoeis liberum relinquitur, ut textum aut sententiam Harmonia exornandam, vel ipsi fingant, & forment, vel ab alijs sumant: tamen necêße est, ut convenientem cuilibet textui Harmoniam condant: Poëtæ autem veteres simul materiam, quam tractandam susceperunt, verborum, metro comprehensorum, elegantia, ac figurarum, sententiarumque, splendore, illustraverunt: & Harmoniam, proposito argumento accomodatam, addiderunt, id quod monumenta veterum & vocabula Μέλος & Μελῳδία, ostendunt, quæ Harmoniam, rythmum & orationem, ut vult Plato... sub se comprehendunt (f. B vi' f.); → *Musica poetica* II. u. III. mit weiteren Belegen zur synonymen Verwendung von melopoiia und musica poetica sowie melopoeus und musicus poeticus durch J. Burmeister, J. Thuringus [Thüring], J. A. Herbst, J. G. Walther und andere.

G. B. Doni bewertet aus dem italienischen Sprachraum heraus die spezifisch deutschsprachige Gleichsetzung der Begriffe kritisch, wenn er in seiner Erklärung von melopoiia die aristoxenische Bestimmung als Ausgangspunkt nimmt, den Ausdruck auf den einstimmigen Gesang bezieht und ihn nicht mit Musica practica als Ganzes identifiziert, sondern ihn nur auf deren Bereiche Armonia und Melos bezogen wissen will. Er räumt allerdings ein, daß melopoiia in einem weiteren und manchmal vorherrschenden Verständnis auch die Lehre von Rhythmus, Zeitmaß und Mehrstimmigkeit (symphoniurgia) umfasse, folglich „Contrapunto“ sei. Diesen Ausdruck ziehe er der Benennung Musica poetica vor, da entsprechend dem Gebrauch des griechischen Verbs poiein im Deutschen der Ausdruck poetica sich eher auf die (auch zur Musik gehörende) Verslehre beziehe. So bekennt er, sich in dieser Hinsicht getäuscht zu haben, als er in einem Katalog einen Autoren von „Musica poetica“ (wohl J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, oder J. Nucius, *Musices poeticae*, Neiße 1613) verzeichnet fand, da er sich nicht vorstellen konnte, daß es sich dabei um „Contrapunto“ handeln sollte:

Trattato della Musica scenica (1635) XXVI, in: *De' Trattati di Musica* [= *Lyra barberina* II] (Florenz 1763) XXVI *Della Melopeia*: La Melopeia viene annoverata dagli Autori Greci per una delle sette parti dell' Armonica ultima in ordine; perchè è il fine, e l' ultimo termine di tutte, non essendo altro, che l' arte di fare belle, e vaghe cantilene, e sopratutto accomodate a' soggeti, che si cantano, e in essa si comprende non tutta la Musica pratica, ma quella sola, che concerne l' Armonia, e il Melos, sebbene in sentimento più largo, per un certo predominio talvolta ella comprende anco la Ritmopeia, o Arte del Ritmo, e de' tempi, e la Symphoniurgia, cioè Contrapunto: così detto da me, piuttosto che Musica poetica, conforme l' uso di Alemagna dal verbo ποιεῖν, che vuol dire fare: parendomi che piuttosto tal voce convenga all' arte metrica, ch' è pure anch' essa parte della Musica: onde avendo veduto in qualche Catalogo nominato alcuno Autore *de Musica poetica*, confesso di essermici ingannato, non m'immaginando, che si dovesse intendere del Contrapunto (77).

(β) Im Zusammenhang mit dem neuzeitlichen Begriff von Komposition im umfassenden Sinne der SCHÖPFERISCHEN GESTALTUNG begegnet melopoiia nur vereinzelt im 18. Jh., etwa wenn J. Mattheson die Nomina agentis „*Melotheta, Melopoëta* oder *Componiste*“ (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 46) auflistet oder J. G. Walther das Stichwort *Melopoeia* als „Musicalische Composition“ erklärt (WaltherL, Lpz. 1732, 397 a). Geläufig wird allerdings seit dem Ende des 18. Jh. die Verwendung des Kompositionsbegriffs zur rückblickenden Erläuterung der griechischen Bezeichnung, die dabei im 19. Jh. auch die Bedeutung von Komposition als das Produkt selbst annimmt (→ *Compositio* VI.):

J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Sie [sc. die „M e l o p ö i e der Griechen“] besteht also eigentlich in der Anwendung der Harmonik, und ist genau das, was wir C o m p o s i t i o n nennen... (372);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Harmonik*: Einige griechische Theoristen rechnen hierzu [sc. zur Harmonik] noch die Melopöie, (die unserer Composition entspricht,) von andern aber wird sie von der Harmonik getrennet, und zu der

eigentlichen Setzkunst gerechnet, die bey den Griechen aus der Melopöie, Rhythmopöie und Poetik bestand (738);
WolfL (Halle [3]1803): M e l o p ö j e, *Melopœja*, war bei den Griechen die musikalische Komposition, oder die Kunst eine Melodie zu verfertigen (191);
Fr. von Drieberg, *Wörterbuch d. griech. Musik* (Bln 1835): MELOPÖIE... bezeichnete bei den Griechen genau dasselbe, was wir Komposition nennen. Wir verstehen aber unter Komposition nicht bloss die Verfertigung eines Musikstückes, sondern wir nennen auch die verfertigte Musik selbst eine Komposition. Eben so bei den Griechen (91 f.); MELOPOÏST..., griechische Benennung für Komponist (103).

Lit.: RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967, Art. Melopöie; A. RIETHMÜLLER, Art. Melopöie, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; FR. ZAMINER, Harmonik u. Musiktheorie im antiken Griechenland, in: Vom Mythos zur Disziplin. Antike u. Byzanz, Gesch. d. Musiktheorie II (in Vorb.).

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 2004

Menuett

dtsch. Menuet(t) (ursprünglich Maskulinum oder Femininum, erst seit dem späten 19. Jh. Neutrum), aus franz. (le) menuet, von einem gleichlautenden Adjektiv (seit dem 12. Jh.; vgl. Ph. Monet, *Invantaire des deux langues françoise et lat.*, o. O. 1636, 546: „*Menuet*: Minutulus [sehr klein], Tenuiculus [sehr schmal]"), das als Diminutiv von franz. menu, aus lat. minutus (von minuere, verkleinern) abgeleitet ist; ital. minuetto; engl. minuet;
in volkssprachlicher Umgestaltung im Deutschen auch winneweh und winnewette (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch*, Bd. XIV, 2, Lpz. 1960, Art. *winnerlich*, 408).

I. Die HERKUNFT des Begriffsworts Menuet(t) aus dem Lateinschen bzw. Französischen ist wohl sicher, die des damit bezeichneten Tanzes aus dem Italienischen wahrscheinlich, aber nicht gewiß.

II. Menuet(t) benennt einen TANZ.
(1) Seit dem späten 17. Jh. bezeichnet der Ausdruck einen PAARTANZ IM DREIERTAKT MIT FESTGELEGTEM BODENWEG, SPEZIFISCHER SCHRITTFOLGE UND PLATZTAUSCH DER PARTNER.
(2) Pas de menuet heißt eine FOLGE AUS VIER GEBEUGTEN BZW. STEIFEN SCHRITTEN.

III. Der musikalische Ausdruck Menuet(t) richtet sich auf ein IN ZWEITAKTGRUPPEN GEGLIEDERTES MUSIKSTÜCK IM DREIERTAKT.
(1) Der Ausdruck benennt in engem Bezug auf den Tanz SELBSTÄNDIGE FUNKTIONALE ODER STILISIERTE KOMPOSITIONEN.
(2) Er bezeichnet zugleich den TANZMÄSSIGEN SATZ IN ZYKLISCHEN WERKEN.

I. Die HERKUNFT des Ausdrucks Menuet(t) aus dem Lateinschen bzw. Französischen ist wohl sicher (siehe Vorspann), die des damit bezeichneten Tanzes aus dem Italienischen wahrscheinlich, aber nicht gewiß.
Seit Beginn des 18. Jh. galt häufig die französische Provinz Poitou als Ursprungsregion des Menuet(t) genannten Tanzes. So ist in jener Quelle, dem Ms. Bauyn (nach 1676, wohl um 1685), in der erstmals Tanzstücke den Titel Menuet tragen, ein *Menuet de Poitou* enthalten (Hs. Paris, Bibl. Nationale, Rés. Vm^7, 674–675). Noch konkreter wurde dieser Tanz auf den *Branle de Poitou* bzw. den *Branle de Poitou à mener* zurückgeführt (siehe dazu Sutton 1985, 131 u. 134 ff.). Der Name wird bis ins 19. Jh. vom französischen Verb mener (führen), zumeist aber von pas menu (kleiner Schritt) abgeleitet (vgl. etwa S. R. Behr, *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-Kunst*, Lpz. 1703, Kap. XIV, o. S.: „*Menuets*, werden von den Kleinen darinnen gebräuchlichen Schritten also genennet, und kommen ebenfalls aus *Poictu* her").
Im Sinne der Ableitung von mener wurde Menuet(t) im Deutschen vereinzelt Führtanz genannt (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* IV, 1, I, Lpz. 1878, Art. *Führtanz*, 473):

J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II (Braunschweig 1808): *Der Führtanz*..., ein Tanz ernsthafter Art, der sich damit anfängt und schließt, daß der Tänzer die Tänzerinn an der Hand ein Paar Schritte vor- und rückwärts führet (*Menuet*). Dies von C[ampe]. gebildete Wort, welches noch mehr den Polischen Tanz (*Polonoise*), der fast in einem beständigen Führen der Tänzerinn besteht, bezeichnen würde, der aber zunächst an *Menuet* erinnert, hat J. P. Richter [Jean Paul] gebraucht (193 b);
die Affinität zwischen Menuett und Polonaise wird in der Literatur mehrmals angesprochen, etwa von J. H. Voß, der in der Endfassung seines „ländlichen Gedichts" *Luise* (Stuttgart 1821, 162, 224–25) „Menuet, dann wohl Saraband', und den Reigen der Polin" als „lauter gemächlichen Tanz" zusammenfaßt.

Die choreographiebezogenen Ausdrücke Menuet und Pas de Menuet werden erstmals 1685 im *Livre de contredance présenté au Roy* verwendet, der Kontretänze enthält, die der französische Tanzmeister A. Lorin von einer Reise nach England an den Hof von Versailles mitgebracht hatte. Darunter befinden sich ein „pas de menuet" (f. 6') sowie der „menuet anglois" *Le Duc de Bourgogne* (f. 19), welcher sich allerdings nicht von den Kontretänzen der Sammlung unterscheidet. Pas de Menuet umfaßt wie der spätere Menuettschritt sechs Taktschläge; seine Ausführung war damals wohl geläufig, denn sie wird nicht erläutert. Der musikbezogene Ausdruck menuet war in Frankreich allerdings schon seit den 1660er Jahren gebräuchlich; Abbé de Pure benennt damit einen jener neuen Tänze, die in Wirklichkeit nur eine verkleidete Fassung der alten Tänze und eine Spielerei der Tanzmeister seien (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668; zit. nach Sutton 1985, 130 f.). Erst in den folgenden Jahren wurde als Menuet(t) jener bis in die Gegenwart damit verbundene Paartanz bezeichnet. Der früheste Beleg in einem Ballet J.-B. Lullys begegnet in *Le mariage forcé* (1664); allerdings ist dazu keine Choreographie vorhanden (die Aussage, Ludwig XIV. habe schon 1653 ein Menuett nach der Musik Lullys getanzt [vgl. H. Kühn, Art. *Menuett*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 562 b] läßt sich nicht belegen und ist wenig glaubhaft. In diesem Jahr tanzte Lully lediglich das erste Mal mit dem König in einem Ballet).

Die Tatsache, daß in einigen norditalienischen Quellen Tänze mit Merkmalen beschrieben werden, die auch das Begriffsverständnis von Menuett kennzeichnen, insbesondere die Figur des umgekehrten S (Ƨ) und der Platzwechsel der Partner (etwa in F. Caroso, *Nobiltá di Dame*, Venedig 1600, 181, „Coppio Colonna", u. C. Negri, *Le Grazie d'Amore*, Mailand 1602, 254, „Bizzarria d'Amore"), führten zur Überlegung, der so bezeichnete Tanz könne von hier seinen Ausgang genommen haben („the theory of an Italian connection for the minuet emerges as the strongest"; Sutton 1985, 138). Eine abschließende Beantwortung der Herkunftsfrage ist jedoch aufgrund der unsicheren Quellenlage nicht möglich.

II. Menuet(t) benennt einen Tanz.

(1) Seit dem späten 17. Jh. bezeichnet menuet bzw. Menuett einen Paartanz im Dreiertakt mit festgelegtem Bodenweg, spezifischer Schrittfolge und Platztausch der Partner.

Die erste lexikalische Erwähnung der tanzbezogenen Bedeutung führt an, daß die Schritte schnell und klein seien, ein Beuge- und ein Hebe-Schritt sowie ein Balance-Schritt vorkommen (die vorangestellte Erklärung des musikalischen Begriffsinhalts ist unten, III. (1), zitiert):

Th. Corneille, *Dictionnaire des arts et des sciences* (Paris 1694), Art. *Menuet*: On appelle... *Menuet*, Une sorte de danse dont les pas sont prompts & menus. Elle est composée d'un coupé, d'un pas relevé & d'un balancement (II, 51 a).

Menuett und Courante (→ *Courante* I. (2)) galten im 17. u. 18. Jh. als die beiden Fundamentaltänze. Damit verweist Menuett nicht nur auf eine Konfiguration bestimmter choreographischer und musikalischer Merkmale, sondern darüber hinaus auf ein Leitbild für die Beherrschung der Tanzkunst insgesamt und „graziöser" Körperbeherrschung in allen Lebenslagen:

A. Bacquoy-Guédon, *Considérations sur la Danse du Menuet* (Paris ²1784): Le Menuet est, de toutes nos danses, la plus belle, la plus majestueuse, celle qui développe mieux les graces des principales parties du corps (1).

Aus dieser Funktion resultiert eine gewisse Unschärfe des Terminus, bedingt durch geographisch und bzw. oder zeitlich unterschiedliche geschmackliche Präferenzen. Die davon unabhängige Grundstruktur eines Menuetts, die während des gesamten 18. Jh. gültig war, wird im ersten Drittel von vier Autoren definiert, die nur in einzelnen Aspekten von einander abweichen.

Im wichtigsten Tanztraktat aus der Zeit um die Jahrhundertwende, R. A. Feuillets *Chorégraphie* (Paris 1700), werden zwar das zeitgenössische Schrittrepertoire umfassend und eingehend dargestellt und einige notierte Tänze angefügt; der Ausdruck menuet fehlt aber. So findet sich die erste ausführliche Beschreibung des Menuett genannten Tanzes in der deutschsprachigen Abhandlung L. Bonins, die allerdings aus französischen Vorbildern schöpft. Eines der Hauptmerkmale von Menuett und somit partiell begriffsbestimmend ist der Bodenweg bzw. die Figur. Bonin nennt nur eine Möglichkeit, die Form des ‚Z':

Die Neueste Art zur Galanten u. Theatralischen Tantz-Kunst (Ffm. u. Lpz. 1712): Inzwischen bestehet doch die Haubt-Figur [der Menuet] in einem Z, welches so zu verstehen, wenn das Frauen-Zimmer, in der obern Linie, von der rechten gegen die lincke Hand tanzet, so tanze ich unten eben so, und wann sie oben an der Spitze oder dem Ecke, mus ich unten gleichfals an dem Ecke seyn... (148).

Bonin betont die Unschärfe der konstitutiven Merkmale; der Bodenweg müsse nicht „*præcise*" ein ‚Z' sein. Wahrscheinlich schwebt ihm hier der figurierte Tanz vor, der die Grundform des einfachen Tanzes in verschiedener Hinsicht erweitert (siehe unten, Exkurs):

Man darf sich aber nicht einbilden, als ob die Figur der *Menuet*, eben *præcise* ein *accurates* Z seyn müste; sondern es wird solches nur von der gemeinen Art verstanden, damit der *Character* der *Menuet* bedeutet wird, ausser dem aber giebt es noch andere saubere *Tours*, nemlich bey dem Hände geben, im zurücke tanzen, auch in der Obern und Untern geraden Linie, welche aber nur von denenjenigen *exerci*ret werden, die bereits schon was im tanzen getahn, und selbsten wolanständige *Manieres* zu *formi*ren fähig... (149).

Nach den Reverenzen, wie sie auch für andere Tanzarten gelten, wird die Grundfigur als wesentliches Begriffsmerkmal erläutert:

Wann dann dieses alles geschehen, füre ich einen ein[z]igen *Menuet Pás* gegen die rechte Hand, wo ich dem Frauen-Zimmer wieder die Hand reiche, und nach Beschaffenheit des Platzes zwey oder drey *Menuet Pás* nach der lincken Hand mache, und zwar auf der Seiten, daß ich das Frauen-Zimmer *ex Opposito* in dem Gesichte, ob sie gleich ihre *Pás* vorwärts richtet, dann dieses ist eine Haubt-*Maxime* in dem Tanzen, daß ich trachte, das Frauen-Zimmer, so viel möglich und ungezwungen geschehen kan, in dem Gesichte zu behalten.
Wo diese Seiten-*Pás* verrichtet, tanze ich hinter ihr mit zwey, drey oder vier Seiten-*Pás*, nach der rechten Hand weg, sie aber gehet mit ein oder zweyen dergleichen Schritten zurücke, und füret mir diejenige Figur, deren wir zuvor erwöhnet (151).

Eine oft hinzugefügte Ergänzung ist die Drehung der Partner in einem halben oder ganzen Kreis:

Habe ich nun das Frauen-Zimmer an der Hand, so füre ich sie herum und mache eine halbe *Tour*, das heist auf Teutsch; wo ich dem Frauen-Zimmer die Hand reiche, und sie einen halben Zirckul herumfüre, daß sie mir gegen über, so bring ich sie mit Seiten-*Pás* wieder an ihren Ort; Lasse ich die rechte Hand los, muß ich zugleich die linke mit einer *Douçeur* erheben, daß das Fallen und Heben in einem *Tempo* geschiehet, wie ich nun mit

der rechten Hand verfahren, tuhe ich auch mit der linken, ausser daß ich bey Loslassung der linken, den rechten nicht erhebe, es wäre dann, daß ich bald darauf beyde Hände gebe, allwo der linke in der Höhe bleibet, der rechte folget, und mit beyden die Biegung brauche, wie ich bey Gebung des Armes erwöhnet.
Will ich eine ganze *Tour* machen, so tanze ich auch ganz herum, und lasse hernach das Frauen-Zimmer los, worauf ich einen *Pás* zurück, und einen Seiten-*Pás* gegen die rechte Seiten mache, damit ich desto bequemer gegen die linke Hand *avanc*iren kan (152 f.).

In der Regel wurde die Hauptfigur nur fünf- bis sechsmal wiederholt, damit auch andere Paare zum Zuge kommen konnten, denn es war zur Zeit Bonins üblich, daß jeweils nur ein Paar auf der Tanzfläche war:

Hieher gehöret noch dieses, daß ein *Menuet* nicht zu lange seyn soll, wodurch nur andere, wo zumal eine grosse *Compagnie* beysammen, aufgehalten werden, sondern wo man vier, fünff, auf das höchste sechsmal vorbey tanzet, ist es Zeit genug zum Ende, damit nicht ein ewiges oder vier und zwanzigstündiges *Menuet* heraus komt, welches eben diejenigen im Gebrauche, die sich selbsten gerne sehen, und mit ihrer Kunst überall das *Prae* haben wollen (153 f.).

Noch genauer gibt Bacquoy-Guédon an, daß dieser Tanz 148 Takte bzw. ungefähr drei Minuten dauern solle, woraus sich ein schnelles Tempo von etwa ♩= 148 ergibt:

Considérations sur la Danse du Menuet, loc. cit.: ...ainsi, à compter du moment que les danseurs sont en place, jusqu'à la réverence de la fin du Menuet inclusivement, il y auroit cent quarante-huit mesures... n'est guere que de trois minutes ou environ (7 f.).

Kennzeichnend für den Begriff Menuett sind auch die Armhaltung („porte les bras"), das Reichen der Hände oder die Hutabnahme:

Bonin, *Die Neueste Art...*, loc. cit.: Wann ich dann ein *Menuet Pás* mache, mus ich in der ersten *Coupé* die Arme vornen fallen lassen, in *Continu*irung der andern halben *Coupé*, und zweyen steiffen Schritten aber, wieder zurück werfen.
Die Hände, soll ich dabey so halten, daß die Finger nicht ausgestrecket sind, sondern natürlich, etwas gegen die Höle eingebogen, der Daume, ruhet zwar auf dem Zeiger Finger, die andern aber, müssen alle aneinander liegen, und ja nicht ausgestrecket seyn...
Im zurük fallen der Hände und Arme, vermeide man ja das *affect*iren, und gewöhne sich an, daß die Arme, mit ungebogenen Ellenbogen, nicht weit vom Leibe weg, biß unter die Schultern zurük fällen, welches *Douçe*, ungezwungen, und gefällig heraus kommt (147);
S. R. Behr, *L'art de bien danser, Die Kunst wohl zu Tantzen* (Lpz. 1713): Wollen wir nun auch *le porte-bras*, oder das Tragen der Arme, vor die Hand nehmen, nach dieser Regul:
Alle *Motiones* und jede *Pas* werden *accompagni*ret mit dem *porte-bras*.
So wird I) in der *Menuet* solches also *formi*ret: a) Müssen die Arme hinten, und denen Schultern gleich liegen. b) In der ersten *Coupé* lässet man die Arme *douce* vorwerts fallen, und in *Continu*irung der andern *Coupé* und zweyen steiffen Schritten sollen die Hände nebst der Brust auswerts gesetzet, und die Arme mit ungebogenen Ellenbogen nicht weit vom Leibe, sondern biß unter die Schultern sachte wieder zurücke fallen (28 f.);
Und wenn in der *Menuet* das Frauenzimmer ausgeführet worden, setzet man den Huth nicht eher auf, biß vor dem Frauenzimmer einmahl vorbey getantzet worden (33).

G. Taubert spricht von vier möglichen Bodenwegen, von denen noch drei in Gebrauch seien: eine ‚halbe Acht' (bzw. ein umgekehrtes ‚S': Ƨ), eine ‚2' und das ‚Z':

Rechtschaffener Tantzmeister (Lpz. 1717): ...handelt erstlich von der Haupt-Figur *de Menuet*, welche vor Alters als eine gantze Arabische Achte *formi*ret worden ist; nunmehro aber von einigen als eine halbe Achte, von andern als eine Arabische zwey, noch von andern als ein Lateinisches Z getantzet wird (638).

Die genaue Ausführung der Hauptfigur wird in angehängten choreographischen Abbildungen graphisch vermittelt. Es ist jedoch offenkundig, daß grundsätzlich derselbe Sachverhalt hinsichtlich der Hauptfigur beschrieben wird wie bei Bonin.
Wie dieser erwähnt auch Taubert die „Tour", d. h. ein Sich-im-Kreis-Drehen, sobald sich die Partner gegenüberstehen, sie „gehen, allezeit auf einander sehend, mit lauter Vor-*Pas*... und just gegen einander gerichteten Schultern eine gantze *Tour*, das ist, gantz rund um Kreiß" (652).
Daß auch das vermeintlich Akzidentielle fester Bestandteil dessen ist, was man unter Menuett verstand, betont Taubert ebenso wie Bonin; er widmet mehr als neun Seiten (645 ff.) dem „Händegeben", der Präsentation der Hände und dem „Hutabnehmen".

*

Exkurs: Taubert unterscheidet bei Menuet zwischen zwei Arten, hält aber fest, „daß sich alle *figurirte Menuets*... auf die *Menuet simple* und deren Haupt-*Pas* gründen" (*Rechtschaffener Tantzmeister*, loc. cit., 615). Sie lassen sich also auf den herkömmlichen Begriff des Menuetts („simple") zurückführen und stellen lediglich eine Erweiterung des Schritt- und Figuren-Repertoires dar, wie dies auch für andere Tänze gilt, insbesondere für das Theater, für besondere Anlässe oder für die Drucklegung, für die ja nur individuell choreographierte Tänze in Frage kamen:

...durch die *Menuet simple* wird die *ordinaire Menuet*, so durch die gantze Welt gangbar und bekannt ist, verstanden (616).

Der Begriff der figurierten Menuet enthält trotz des oben Gesagten über die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Menuet simple und figurée einen abweichenden Bedeutungsaspekt, der nach Taubert in einem eigenen Abschnitt zu erörtern sei:

Durch die *figurirten Menuets* aber werden diejenigen angezeiget, welche zwar hauptsächlich aus denen *ordinairen Pas composes de Menuet*, so hie und da mit *Balancés*, *Contretems*, *Fleurets* und andern *doucen Pas* mäßiglich untermenget werden; aber doch aus lauter frembden *Symmetrischen* Figuren und *Tour*en bestehen... (616).

In der IV. Abteilung „von den *Menuet-Variationen*“ (663 ff.) werden die vielfältigen Möglichkeiten der figurierten Menuet dargestellt, „mit mancherley künstlichern Schritten, *extraordinair*en Figuren und Bewegungen, welche aus denen so wol *serieusen Theatrali*schen, als niedrigen Kammer-Täntzen entlehnet werden“ (663).

*

P. Rameaus einflußreiche Schrift *Le maître à danser* (Paris 1725) bietet die früheste ausführliche Beschreibung der Menuet-Choreographie in französischer Sprache, auf dessen Ausführungen Tanzmeister in Spanien, Portugal, England, Deutschland und Italien noch in der zweiten Hälfte des 18. Jh. ihre Beschreibung des Tanzes basierten. Rameau zufolge war es L. Pécour, der die Grundfigur von ‚2‘ zu ‚Z‘ geändert hat, der „a donné toute la grace qu'il a aujourd'huy, en changeant la forme 2, qui étoit sa principale figure en celle d'un Z“ (84). In einer Abbildung formt Rameau diese „Figure Principal du Menuet“ aus folgendem Text: „L'homme deux pas du coté gauche. ...deux pas, en avant et en effacant l'epaule un en arriere du coté droit“ (87, Punkte original). Der auf die Bewegungsfolge der Partnerin bezogene Text verläuft entgegengesetzt, so daß am Ende der Figur beide je an der Ausgangsstelle des Anderen angelangen. Diese Hauptfigur wird durch weitere Bewegungsabläufe ergänzt, die der Phantasie der Tanzenden, bzw. des Tanzmeisters entspringen und kein konstitutives Merkmal des Begriffsverständnisses, sondern optional sind:

Après que vous avez fait les reverences que l'on fait ordinairement avant de danser, la seconde étant finie, il faut faire un pas de menuet en retrogradant à la place où vous avez commencé la premiere reverence, en formant en quart de cercle...
Par cette Figure, elle vous represente que l'homme fait un pas de Menuet en arriere, pour laisser passer votre Demoiselle devant vous; mais à la fin de votre pas de Menuet de côté, vous quittez la main, & vous faites un pas de Menuet en avant, & la Demoiselle en fait un aussi en descendant, ...ensuite vous faites l'un & l'autre un pas de Menuet de côté droit en arriere, qui vous remet en presence par le quart de tour que vous faites à votre premier pas, de ce pas de Menuet de côté...; mais en faisant ce pas vous effacez l'un & l'autre l'épaule droite, & la tête un peu tournée du côté gauche en vous regardant; ce que l'on doit observer dans tout le courant de votre Menuet, mais sur-tout sans affectation. Pour suivre le chemin que cette Figure répresente, il faut faire deux pas, 2. du côté gauche, vous devez pour lors, avoir le corps droit, & en passant à vos deux pas en avant, & 3. effacer l'épaule droite l'un & l'autre, mais en donnant toûjours la droite à la Demoiselle, en vous regardant tous deux en passant, (effacer l'épaule, c'est la retirer un peu en arriere, en se representant le haut du corps presque devant) néanmoins en continuant de faire vos pas en avant, ainsi que cette Figure le trace, qui est la Figure principale du Menuet... (84 ff.).

Auch wird eine „tour entier“ beschrieben und in zwei Beilagen skizziert (88). Den Rest des Abschnittes widmet Rameau, Bonin und Taubert folgend, Hinweisen zu Verzierungen (Agrémens, figurer égalememt), Handfassungen oder dem „Contre-tems du Menuet“, Aspekten, die er offenkundig eng mit dem Begriff von Menuett verbindet.
K. Tomlinsons *The Art of Dancing explained by Reading and Figures* (London 1735) wurde laut Titelblatt „First Design'd in the Year 1724“, so daß Rameaus Traktat ihm bei der Abfassung nicht bekannt gewesen sein dürfte. Tomlinson verwendet den Ausdruck Minuet nur mit wenigen Abweichungen zu dem geschilderten Begriffsverständnis. So zählt er zu den Grundfiguren neben dem ‚2‘ und dem ‚Z‘ auch die Kreisform, die bei Bonin, Taubert und Rameau nur akzidentiellen Stellenwert hat: „the Figure..., which is mostly circular or in the Shape of an S reversed or an Z“ (124). Tomlinson läßt die Dauer des Tanzes offen; aufschlußreich sind seine Angaben zur Grobstruktur, die in den oben zitierten Quellen fehlen: er teilt den Tanz in sechs Abschnitte zu je acht „*Minuet Steps*“, zu denen zweimal eine achttaktige Melodie gespielt werde:

There is no general Rule in the Performance of this *Dance*, as to its Length or Shortness; however I shall reduce and divide it into six Parts or Divisions, by Way of Distinction one from another, each consisting of eight *Minuet Steps*, which to a *Minuet* Tune of the like Numbers of Bars will answer the first Strain played twice over (126).

Eindeutig auf Rameaus Vorlage geht G. Bickhams *An easy introd. to dancing: or, the* movements *in the Minuet fully explained* (London 1738) zurück. Mit diesen genannten Schriften aus der ersten Hälfte des 18. Jh. ist der Bedeutungsumfang von Menuett wesentlich festgelegt, wobei zu unterscheiden ist zwischen dem Grundgerüst mit den konstitutiven (substantiellen) Merkmalen (Bodenweg ‚2‘ oder ‚Z‘, Verwendung des Pas de Menuet, Platzwechsel) und akzidentiellen Elementen, die im Einzelfall unterschiedlich in Umfang und Ausführung sein konnten, ohne die ein Menuett aber fragmentarisch geblieben wäre (etwa zusätzliche Bodenwege vor oder nach der Hauptfigur, zusätzliche Schritte wie Contre-tems, Touren, Handhaltung, Hutabnehmen etc.). Bezüglich der Figuren wird dieses Begriffsverständnis später bestätigt:

Chr. G. Hänsel, *Allerneueste Anweisungen zur Aeusserlichen Moral* (Lpz. 1755): Die Hauptfigur oder der Menuet-Character, wie wir solchen in der Choregraphie zu nennen pflegen, bestehet aus einem lateinischen Z. Dieser Charakter ist zwar und bleibt die Hauptfigur; aber man hat bey der Menuet noch andre Figuren... (119);
Noch besser siehet es aus, wenn der Chapeau nach getanzeten Seitenpas linker Hand, anstatt des folgenden Vorpas, hinter der Dame her mit einer Viertheilswendung, um solche desto besser beständig vor sich und im Gesichte zu behalten, die zwey ersten gebogenen Schritte nach der

rechten Seite, die andern aber vormacht, so sich auch selbst zeigen, und führet mit dem letzten Vorpas die Dame in vorgewiesenen Character. Anstatt nun die Dame sowohl vor diesen nun in solche Figur zu kommen 1 Rückpas machten, machen sie beyde ein Seitenpas rechter Hand, und ist mit selbigen so leicht in die Figur als mit dem Rückpas zu kommen. Man braucht daher in der ganzen Menuet, nach heutiger neuen Methode, kein Rückpas mehr.
Solche oben benannte Figur wird die Ausführung genennet, wobey ich noch dieses anzumerken finde; daß nach der itzigen neuesten Mode, welche so wohl bey Höfen, Redouten als grossen Assembleen, meist eingeführet sind. Als nach der Reverenz, nachdem man seine Dame von der Hand losgelassen, fasset man sie wieder an, und tanzet der Chapeau 1 Seitenpas rechter, die Dame aber ein Seitenpas linker Hand wieder hinauf, so, daß sie beyde wieder, wie im Anfange zu stehen kommen; alsdenn tanzen sie sich an der Hand anfassend, mit 3 Vorpas in einem Zirkel, in schon gedachtem Menuetcharacter (120 f.).

Zuletzt setzt sich auch Hänsel mit dem unabdingbaren „Beiwerk" des Menuet genannten Tanzes auseinander: „Von dem Hutabnehmen und auffsetzen" (121 ff.), „Wie und wann die Hände bey der Menuet präsentiret und gegeben werden sollen, und ob ein Chapeau solche, oder eine Dame eher präsentiren soll" (123 ff.).
In den Jahrzehnten nach Rameaus Publikation besteht die augenfälligste Änderung darin, daß nicht mehr ein Paar allein, sondern auch mehrere zugleich tanzen. Dies hat nicht zuletzt sozialgeschichtliche Ursachen, denn das Menuett drang, von Hofbällen mit ihrem Schaucharakter kommend, zunehmend in andere soziale Schichten ein. So verwundert es nicht, daß beispielsweise Hänsel in einem eigenen Kapitel „Von der *en Quatre, en huit, Cotillon* und deren vielerley Figuren" (165 ff.) spricht, wobei der Cotillon als Annäherung an die damals populär werdenden Kontretänze zu sehen ist.
Die begriffliche Kontinuität von Menuett in der zweiten Jahrhunderthälfte ist beispielhaft aus der Abhandlung C. J. von Feldtensteins zu ersehen:

Erweiterung d. Kunst nach d. Chorographie zu tanzen... (Braunschweig 1772): Die Chorographische Figur der *Menuet,* stellet ein lateinisches Z vor... welches aus zwey *Diametral,* und einer *Diagonal*-Linie zusammengesetztet ist. Die tanzenden Personen stehen auf der Diametrallinie und machen durch gerade und Zirkellinien den Anfang zum Tanze...
Auf der Diagonallinie werden die Schritte vorwärts *Pas en avant...* gemachet. Auf der Diametrallinie aber seitwärts *Pas à Coté* formiret... [auf Tafeln wird sodann die Reichung zuerst der rechten, dann der linken Hand auf der Diagonale angezeigt].
Das Ende der *Menuet* wird durch Reichung beyder Hände gemacht... Daß ich solches durch einen *Tournée* endigen lasse, und daß beyde Personen mit einer Cirkelwendung den Tanz endigen sollen, geschieht darum, weil der Tanz, der mit Cirkelwendungen seinen Anfang nimmt, auch so geendiget werden muß...
Das Porte bras bey den Geben der Hände muß nach den besondern Bau eines jeden Körpers eingerichtet werden. Der Ellbogen darf nie der Schulter ganz gleichkommen, und gehoben werde[n], und die Hand muß wiederum in etwas niedriger, als der Ellbogen seyn... (74 f.).

Zu den aussagekräftigsten Quellen des ausgehenden 18. Jh. zählen die bereits zitierten *Considerations* von Bacquoy-Guédon. Bacquoy-Guédon betont insbesondere die reguläre Phrasenstruktur, die Voraussetzung sei „pour etablir un accord parfait entre la musique & la danse" (4 f.). Zwei Fehler seien zu vermeiden, unterschiedliche Phrasenlängen des Tanzes und der dazu gehörigen Musik, sowie eine irreguläre Zahl von Tanzabschnitten:

Considérations sur la Danse du Menuet, loc. cit.: J'y ai remarqué deux défauts: le premier, que les phrases de cette danse [sc. Menuett] ne s'accordent pas toujours avec les phrases musicales: le second, que le nombre de ses phrases n'est point réglé, & varie suivant le goût du danseur (2);
Je pense donc que, pour établir un accord parfait entre la musique & la danse, les violons devroient commencer l'air du Menuet dans le moment que les danseurs sont en place; qu'après avoir laissé passer les quatre premieres mesures musicales, le danseur devroit ôter son chapeau, en y employant quatre autres mesures; que ce même nombre de mesures fût observé par la révérence; qu'il en fût de même pour prendre la main de la Dame, pour glisser le pied, se faire face, & baisser le bras [4 Takte]; & que la deuxieme révérence enfin se fit également en quatre mesures... (4 f.).

Die Beschreibung des Raumwegs veranschaulicht den Platzwechsel der Tanzpartner deutlich. Nach der Aufstellung, Ablegung des Mantels durch den Herrn, zwei Reverenzen und Handfassung, werde die Figur getanzt:

...alors commenceroient l'espece de tour que fait la Dame, & l'espece de demi-tour que fait l'homme en la conduisant par la main; ce qui emploieroit huit mesures & les deux pas de côté qui se font ensuite à droite, occuperoient quatre autres mesures; au moyen de quoi les danseurs seroient toujours alternativement à la fin de chaque phrase, ou chaque repos, à l'une des extrémités, ou à l'un des angles du Z dont le Menuet fait la figure (5).

Die mit Abstand wichtigste italienische Quelle zu Menuett ist G. Magris *Trattato teorico-prattico di ballo* (Neapel 1779), in dem die Grundfigur kurz zusammengefaßt wird:

...cosichè tutta la figura del minuetto viene riempiuta di due passi ritornati caminati in linea retta, di due passi avanti fatti serpeggiando, due fiancheggiati fatti da lato. In tutto il ballo per qualunque linea si caminerà, si volgerà la testa sempre alla volta di chi danza, e quanto meno possono levar gli occhi uno dall' altro, tanto più si accresce di leggiadria (II, 20).

Die Beliebtheit des Tanzes schlug sich vom späten 17. bis in das frühe 19. Jh. in einer großen Zahl an Schriften nieder. J. M. de Chavanne widmete diesem Tanz ein eigenes Buch, *Principes du menuet et des révérences, nécessaires à la jeunesse de savoir, pour se*

présenter dans la grande monde (Luxemburg 1767), mit, wie aus dem Titel hervorgeht, didaktischen Anleitungen für die Jugend, aufbauend auf dem traditionellen Menuett-Begriff, insbesondere auf Rameaus Ausführungen.

Trotz zahlreicher Unterschiede in den Beschreibungen, bedingt durch das Bedürfnis der Autoren, Tanzgattungen ihren individuellen Stempel aufzudrükken, blieb die Begriffsauffassung hinsichtlich der konstitutiven Merkmale identisch. Neben den bereits genannten Ländern findet der Tanz insbesondere auf der Iberischen Halbinsel weite Verbreitung; auch hier wird vom herkömmlichen Menuettbegriff nicht abgewichen und Frankreich als Vorbild genommen.

Im 19. Jh. verliert der Tanz an Bedeutung und wird nur noch gelegentlich in Tanzlehrbüchern beschrieben (etwa von E. D. Helmke, *Neue Tanz- u. Bildungsschule*, Lpz. 1829, 110: „Der Menuet hab ich nun eine neue Form gegeben, die unserm Zeitgeist angemessen ist"; vgl. A. S. O'Brien, *A treatise concerning minuets in general*, London 1845): „During the nineteenth century, new minuets were composed in the style and technique of the time. With their more sentimental air, high arm positions, pointed toes, and tilted heads, these minuets, while at their best very beautiful dances, have nothing in common with the seventeenth- and eighteenth-century minuets. It was these later dances that served as the models for the twentieth-century choreographic corruptions offered in motion pictures and in the production of period plays" (Hilton 1998, 433 b). In der musikalischen Lexikographie des 19. Jh. findet Menuett kaum noch in der Bedeutung als Tanz Berücksichtigung, sondern wird überwiegend als Musikstück behandelt (vgl. unten, III. (1) u. (2)):

Castil-BlazeD (Paris 1821): Le *menuet* ne se danse plus dans les bals, quelques pas de *menuet* y servent seulement de prélude et d'introduction à la gavotte (II, 28).

(2) Eine Folge aus vier gebeugten bzw. steifen Schritten wird Pas de Menuet genannt. Der zusammengesetzte Schritt (Pas composé) mit der Bezeichnung Pas de Menuet besteht aus vier möglichen Aufeinanderfolgen eines Beugeschrittes (Beugen und Heben, genannt ein halber Pas coupé oder Demi coupé) und eines steifen Schrittes (Pas marché), wobei beide in den vier Varianten mindestens je einmal vorkommen müssen:

L. Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten u. Theatralischen Tantz-Kunst* (Ffm. u. Lpz. 1712): Ich *remonstrire* aber erstlich, die darinnen vorkommende Schritte, und erkläre mich, daß ein *Menuet pas*, meistenteils aus zwey halbe *Coupé* und zwey steifen Schritten *formi*ret wird.
Es ist aber hier eine *Difference*, denn etliche *Coupi*ren mit dem erstern und letztern, etliche nur mit dem ersten, und lassen die drey andern steif, oder sie *Coupi*ren mit dem ersten, andern und vierten, daß also der dritte steif bleibet. Die erste *Maniere* ist die neueste, beste und schöneste, die andere *Maniere* etwas leichter als die Vorige, die dritte ist die allerleichteste, welche meistenteils vor *corpulente* Leute bequem, denen das Bügen sauer ankommet, die vierte ist die schwereste, indeme sie entweder ein *Maître*, oder doch ein anderer, der dieses *Exercitium* lange getrieben, am besten gebrauchen kan (143 f.).

G. Taubert bestätigt, daß der „Pas composé de Menuet... auf viererley Weise" ausgeführt werden könne:

Rechtschaffener Tantzmeister (Lpz. 1717): ...und zwar, daß, ob es gleich allemal aus vier Schritten bestehet, dennoch eigentlich auf viererley Weise *formi*ret, und immer von einem *Maître* dieses, und von einem andern ein anders *recommendi*ret und *informi*ret werde (615).

Er benennt die vier Arten des Pas de Menuet „1. Pas de Menuet un seul mouvement. 2. Pas de Menuet en fleuret. 3. Pas de Menuet à deux mouvemens. 4. Pas de Menuet à trois mouvemens" (618). Mit „mouvement" ist in diesem Kontext die Bewegungseinheit von Senken und Heben, somit ein „demi-coupé" gemeint.

Breiten Raum widmet Taubert der Cadence, d. h. dem Wechselverhältnis zwischen der Schrittfolge und den Taktschlägen der Musik. Für die Tänzer besteht die Herausforderung, vier Schritte auf sechs Taktschläge (zwei Dreivierteltakte) verteilen zu müssen. Taubert empfiehlt für den ersten und den dritten Schritt je zwei Schläge, für den zweiten und vierten je einen:

...daß man iederzeit über dem ersten Schritt zwey, und über dem andern nur ein Viertel (das ist der erste Drey-Viertel-*Tact*) über dem dritten wieder zwey, und über dem vierdten nur ein Viertel vom *Tacte* zubringet (630).

P. Rameaus *Le maître à danser* (Paris 1725) vermittelt ein sehr ähnliches Verständnis vom Menuettschritt wie Bonin und Taubert. Der Pas de Menuet beinhaltet auch nach ihm vier Einzelschritte:

Il faut d'abord sçavoir que le vrais pas de Menuet est composé de quatre pas, (qui cependant par leurs liaisons, suivant le terme de l'art ne font qu'un seul pas,) ce pas de menuet a trois mouvemens & un pas marché sur la pointe du pied; sçavoir, le premier est un demi-coupé du pied droit, & un du gauche, un pas marché du pied droit sur la pointe & les jambes étenduës; à la fin de ce pas vous laissez doucement posser le talon droit à terre, pour laisser plier son genouil; qui par ce mouvement fait lever la jambe gauche, qui se passe en avant en faisant un demi-coupé échappé, qui est le troisième mouvement de ce pas de menuet & son quatrième pas (76 f.).

Der Engländer K. Tomlinson definiert „Minuet Step" im Wesentlichen genauso wie seine kontinentalen Kollegen und gibt wie diese vier mögliche Kombinationen von steifen Schritten und Beugeschritten an (darunter ein „English Minuet Step" und ein „French Step"):

The Art of Dancing explained by Reading and Figures (London 1735): The *Minuet Step* is composed of four plain straight

Steps or Walks, and may be performed forwards, backwards, sidewards, ...four different ways (103).

Auch nach der Jahrhundertmitte war die herkömmliche Vorstellung eines Pas de Menuet weit verbreitet:

Chr. G. Hänsel, *Allerneueste Anweisung zur Aeusserlichen Moral* (Lpz. 1755): Daß das Menuetpas aus vier Schritten bestehe, aus zwey gebogenen und zwey steifen, wissen so gar diejenigen, denen wir den Namen Gatemetiers oder Pfuscher beyzulegen pflegen. Allein mit welchem Fusse solches anzufangen, und wie die übrigen zarten und angenehmen Stellungen beyzubringen, das unterscheidet einen rechten Kenner von einem solchen Pfuscher (109 f.).

Die Distanzierung von Pfuschern und die Betonung der „zarten und angenehmen Stellungen" (also der Details der Ausführung) unterstrich vermutlich die notwendige Beiziehung eines seriösen Tanzmeisters. Über Cadence macht Hänsel keine Ausführungen, anders als später C. J. von Feldtenstein:

Erweiterung d. Kunst, nach d. Chorographie zu tanzen (Braunschweig 1772): Ich theile daher den *Menuet*-Schritt in vier Theile (78);
Pas demi coupé und *Pas de Bourée*. Der erste ist ein gebogener Schritt... der letztere bestehet aus einen gebogenen und zwei gehobenen Schritten, ...welche zwey letztere *Pas elevé*, so wie die gebogenen *Pas plié* genennt werden. Wenn daher ein *Pas demi Coupé*, auf dem ersten Takt aushält, und ein *Pas de Bourée* auf dem zweyten gerechnet wird, so ist das Maas der *Cadance* [sic] richtig... (79).

In G. Magris *Trattato teorico-prattico di ballo* (Neapel 1779) wird lediglich eine Variante des Pas de Menuet erläutert (Demi Coupé und ein Pas de Bourrée als zwei Beugeschritte, gefolgt von zwei steifen Schritten):

Il passo di Menuetto è composto di un mezzo Coupè [Demi Coupé], di un passo di Bourèè: ma siccome communemente si dice passi di Minuetto, noi così lo chiameremo per non far novità veruna, senza dar distinzione d'imparare separato il mezzo Coupè, e quindi il Bourèè per maggior facilità, poichè ognuno di detti due passi non cambia mai piede, ma cadauno vien fatto sempre coll'istesso, onde s'insegneranno, come vengono adoperati nel minuetto; e si avverte, che ogni passo di Minuetto di qualunque sorte fia, sempre incomincia col piedo dritto (II, 16).

Die Begriffsauffassung von Pas de Menuet und damit von Menuett insgesamt bleibt bis um die Wende zum 19. Jh. konstant:

J. H. Kattfusz, *Chorégraphie, oder vollständige u. leicht faßliche Anweisung zu d. verschiedenen Arten d. heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Vortänzer u. Tanzmeister* I (Lpz. 1800): *Cadence* und Takt werden auf folgende Weise mit einander vereinbaret. Der Menuettschritt wird in vier Theile eingetheilt. Ihre Verbindung heißt eigentlich *Menuet*. Der Tact in der Musik bestehet nur aus drey gleichen Theilen, die die Musiker $^3/_4$ nennen. Jene vier Menuettschritte müssen mit den 3 Takttheilen akkompagnirt werden... Das Ebenmaaß in der *Cadence*, in den Takten und Schritten erhält man durch zwey theatralische Pas, den *Pas demi coupé* und den *Pas bourrée*. Jener ist ein gebogener Schritt. Diesen setzt man aus einem gebogenen und zwey gehobenen zusammen (86).

III. Ausgehend von der Tanzbedeutung bezeichnet Menuet(t) ein IN ZWEITAKTGRUPPEN GEGLIEDERTES MUSIKSTÜCK IM DREIERTAKT mit einem in theoretischen Schriften zumeist als auftaktlos beschriebenen Beginn.

(1) Der Ausdruck benennt in engem Bezug auf den Tanz SELBSTÄNDIGE FUNKTIONALE ODER STILISIERTE KOMPOSITIONEN.
Daß das musikalische Begriffswort Menuett stärker auf den Tanz bezogen ist als vergleichbare Tanzbezeichnungen dieser Zeit, hat mit der oben, in Abschnitt II. (2), erläuterten Cadence zu tun, d. h. mit dem Wechselverhältnis zwischen Tanz und Musik, das komplizierter ist als in anderen Fällen. Auf zwei Takte zu je drei Viertelnoten fallen, wie an anderer Stelle schon erwähnt, vier Schritte. Daher ist eine strikte Periodengliederung der Musik unabdingbar, um Tänzer nicht zu verunsichern. Ein Abschnitt muß aus mindestens vier Takten bestehen (oder einem Vielfachen davon), die kleinste Gliederungseinheit sind Zweitaktgruppen. Die dadurch gegebene Vorhersehbarkeit von Zäsuren auch im kleingliedrigen Bereich gibt dem Tänzer Orientierung. Dieser Aspekt steht daher meist im Vordergrund der Begriffsdefinitionen:

J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet* (Paris 1700): On fait des Menuets de 12. de 16. de 20. & de 24. mesures qui peuvent être bons à danser. Le commencement ne doit avoir que huit mesures, & la fin a le surplus (56);
Fr. E. Niedt, *Handleitung zur Variation* (Hbg 1706): *Menuet*, ein Frantzscher Dantz, eigentlich heist es dünne oder klein. Dieses aber wird sich von *verbo, mener*, führen oder leiten, herstammen; wird in $^3/_4$ *Tact* gesetzet, da jede *Repetition* zum wenigsten 8. *Tacte* haben muß (f. O^v); in der von J. Mattheson unter dem Titel *Mus. Handleitung* II (Hbg 1721) herausgegebenen Fassung lautet der Passus: „*Menuet*... kömmt nicht her von *mener*, führen, oder leiten[,] weil man in einem *Menuet*, die meiste Zeit, ohne Führen, allein tantzet; sondern viel mehr von *menu*, klein, weil es (*quoad Melodiam*) der kleineste und kürtzeste Tantz ist..." (99);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): *Menuetten* wird wol ein jeder kennen, aber eben so genau nicht wissen, ...daß die Anzahl ihrer Täcte 4. oder 8. in der ersten, und eben so viel in der andern *Reprise* seyn, oder doch wenigstens, bey gemachter *Exception*, (da sie anders zum Tantzen nicht unbrauchbar seyn sollen) keinen ungeraden *Numerum* der Täcte haben, auch bey nicht weniger als 4. zehlen müssen, welches *Progressio Geometrica* heisset, wie *habilen* Tantzmeistern bekandt (193);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Menuet*: Die Melodie dieses Tantzes hat ordentlich 2 *Repetitiones*, deren jede zweymahl gespielt wird; jede *Reprise* aber 4 oder 8 Tacte, oder doch wenigstens, bey gemachter *Exception* (da sie anders zum

Tantzen nicht unbrauchbar seyn soll) keinen ungeraden *numerum* der Täcte (398 b);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Menuet*: Le nombre des Mesures de l'air dans chacune de ses reprises, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet*; & le soin du Musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danseur & le maintenir en cadence (278);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Menuet*: Le menuet doit marcher de quatre en quatre, de huit en huit, de façon que la mesure s'accorde avec les quatre temps que les danseurs forment dans chaque pas de menuet. Ainsi les phrases doivent être quarrées, de sorte que les danseurs ne soient pas incertains de la mesure ni du repos qui aboutit à chaque reprise. Autant que faire se peut, il faut éviter d'employer beaucoup de notes. Plus les temps sont marqués simplement, plus la mesure est facile à suivre (94).

Auf die Feingliederung mit Zäsuren nach jeweils zwei Takten wird besonders hingewiesen:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Menuet*: Ein kleines fürs Tanzen gesezte Tonstük... Es... hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem lezten Viertel: gerad auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschikt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des lezten Taktes empfunden werden (760 a);
F. G. Drewis, *Freundschaftliche Briefe über d. Theorie d. Tonkunst u. Compos.* (Halle 1797): ...[die Menuet] hat seine [sic] Einschritte [sic] von 2 zu zwey Takten, die aber nicht auf das vorletzte, sondern gerade aufs letzte Viertel fallen. Auf der Hälfte jedes Theils müssen diese Cäsuren merklicher gemacht, doch so geschickt verbunden werden, daß die völlige Ruhe erst mit dem Niederschlage des letzten Taktes empfunden wird (67); das falsche Possessivpronomen stammt aus der aufgegriffenen Formulierung des Belegs von Sulzer.

Einzig Sulzer differenziert auch zwischen Menuetten zum Tanzen und zum Spielen, wobei für Letztere keine so strenge Gliederung der Melodie gefordert ist, da keine Rücksicht auf Tänzer genommen werden muß:

Zum bloßen Spiehlen macht man auch Menuette, von 16, 32 und gar von 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt sezen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn, damit der Rhythmus seine Natur nicht verliehre (760 b).

Die zur Orientierung der Tänzer wichtigen Zäsuren werden entweder durch prägnante Harmonien (wie den Dominantseptakkord bei Sulzer) oder durch eine Art Halbschluß gesetzt. Darin sowie hinsichtlich der Einfachheit der Harmonie, die über Tonika und Dominante nicht hinausgehen soll, ist das Begriffsverständnis von Menuett im Wesentlichen einheitlich. Es herrscht weitgehende Übereinstimmung, daß der erste Teil auf einem Halbschluß enden soll (Dominante oder Mediante), der zweite auf der Tonika. S. de Brossards diesbezügliche Festlegung von Menuett hält Mattheson allerdings für zu dogmatisch:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Minuetto*: L'Air de cette Dance a ordinairement deux reprises qui se joüent chacune deux fois. La premiere a 4 ou tout au plus 8. mesures dont la derniere doit tomber sur la *Dominante*, ou du moins sur la *Médiante* du Mode..., à moins qu'il ne soit en *Rondeau*. La seconde reprise est ordinairement de 8. mesures dont la derniere doit tomber sur la Finalle du Mode, & est une Blanche pointée ou une mesure entiere (45);
Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Ein gewisser neuer *Autor*, der sonst vielen Fleiß angewandt, alles auszuklauben, schreibet: Daß die erste *Partie* einer *Minuetta*, entweder in die *Dominante*, (welches die *Quinta*) oder doch zum wenigsten die *Mediante*, (welches die *Tertia* wie bekandt,) nicht aber in die *Finale*, es sey denn ein *Rondeau*, schliessen solle. Daß aber diese und dergleichen, aus dem blossen Gebrauch abgenommene, nicht aber des Gebrauchs wegen eigentlich gemachte oder eingeführte, Reguln, ungültig seyn, wird ein jeder, der etwas *in Praxi* beschlagen, wohl wissen oder leicht finden. Und warum soll man sich so einschräncken lassen? es ist weder Schülern noch Meistern mit solchen Fratzen gedienet (193 f.);
Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, loc. cit.: Wegen der Kürze des Stüks haben keine anderen Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante, und dieser in die Tonica (760 a);
Drewis, *Freundschaftliche Briefe...*, loc. cit.: Die Menuet soll... förmlich allein in die Dominante ausweichen, andere Tonarten aber nur berühren (66);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Menuet*: Die Melodie... bestehet aus zwey Reprisen, von denen jede acht Takte enthält, und in dem vierten Takte einen fühlbaren Absatz macht. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart, oder in ihrer nächstverwandten Tonart, als auch mit der Halbcadenz der Haupttonart schließen (950).

Weitgehende Einigkeit herrscht auch über Taktart und Auftaktlosigkeit, die mit dem Begriffswort Menuett assoziiert werden:

Th. Corneille, *Dictionnaire des arts et des sciences* (Paris 1694), Art. *Menuet*: Air de musique à trois temps... (II, 51);
Freillon-Poncein, *La véritable manière...*, loc. cit.: Il est de l'ordre de commencer les Menuets par une mesure entiere, que l'on doit marquer par un 3, & battre à un temps & demy (56);
BrossardD, loc. cit.: On devroit à l'imitation des Italiens se servir du signe $^3/_8$ ou $^6/_8$ pour en marquer le mouvement... (45);

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Ihre *Mensur* ist ein *Tripel*, nemlich $^3/_4$ welcher aber gewöhnlicher Weise fast wie ein $^3/_8$ geschlagen wird (193); übernommen in das WaltherL (loc. cit., 398 b);
RousseauD, loc. cit.: La Mesure du *menuet* est à trois Tems légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le $^3/_4$, ou par le $^3/_8$ (277 f.);
HoyleD (London 1770): MINUET, OR MINUETTO, a graceful kind of dance so called, and the Tune or Air thereunto belonging is always in Triple Time, has two strains, each played twice over; the first has four or eight Bars, the second has eight Bars, and usually ends on the final of the Mode with a pointed Minim, or whole Bar (58);
Sulzer, *Allgemeine Theorie*, loc. cit.: Ein kleines fürs Tanzen gesezte Tonstük in $^3/_4$ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an... (760 a);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die M e n u e t t, (*Minuetto*,) ein bekanntes Tanzstück von edlem, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im $^3/_8$,)... (401);
Drewis, *Freundschaftliche Briefe...*, loc. cit.: Dieses Tanzstück steht auch im $^3/_4$ Takt und hat 2 Hauptheile, jeden von 8 Takten. Es fängt ebenfalls mit dem Niederschlage an... (66 f.).

Unterschiedliche Ansichten bestehen über die Zahl der Teile dieses Tanzstücks. Einige Theoretiker sprechen von zwei Teilen („Reprisen"; → *Reprise* (nach 1600) II. bzw. III.), andere erwähnen zusätzlich das Trio (→ *Trio* II. (1)–(2)). Es scheint, zumindest im Musikschrifttum, nicht selbstverständlich gewesen zu sein, daß ein Trio konstitutiver Bestandteil ist. Die meisten Autoren gehen von Stücken aus, die lediglich aus zwei Teilen bestehen (etwa Brossard, Walther, Hoyle, Drewis; siehe dazu die Zitate oben), andere setzen die Zusammensetzung aus zwei Reprisen offenkundig unausgesprochen voraus. Ausdrücklich auf ein Trio verweisen nur wenige. Wohl erstmals Sulzer weist auf das Vorhandensein eines Trios als kontrastierendes zweites Menuett zwischen erstem Menuett und dessen Wiederholung hin:

Allgemeine Theorie..., loc. cit.: Sonst muß dieser Tanz in reinem zweystimmigen Saz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesezt seyn (760 a);
Bey Menuetten, die sowohl zum Spielen als zum Tanzen gesezt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Saz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesezt, und nach ihm die Menuet wiederholt (760 b);
vgl. auch ibid., Art. *Trio*: Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesezt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird (1181 b);
Drewis, *Freundschaftliche Briefe...*, loc. cit.: Die Menuet soll nach ihrer ursprünglichen Einrichtung die edelste Einfalt athmen, nur im zweystimmigen reinen Satze ohne Schwierigkeiten gesetzt seyn... Das Trio dagegen war dreystimmig, von vorzüglich anmuthiger Melodie, aber doch dem Rhythmus der Menuet selbst ähnlich gemodelt und in einer naheverwandten Tonart gesetzt (66);
KochL, loc. cit.: Um bey diesem Tanze der Musik mehr Mannigfaltigkeit zu geben, hat man mit der Hauptmelodie noch eine zweyte Melodie von der nehmlichen rhythmischen Einrichtung verbunden, die mit jener wechselsweis vorgetragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt. Weil man ehedem gemeiniglich die Hauptmelodie nur zweystimmig setzte, und sie der ersten und zweyten Violine im Einklange vortragen ließ, so bediente man sich alsdenn, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, bey der zweyten des dreystimmigen Satzes, und daher hat diese zweyte Menuet den Namen T r i o erhalten (950);
Castil-Blaze (Paris 1821): Le *menuet* se compose de deux parties, la première comprend trois reprises; la seconde appelée *trio*, n'en a le plus souvent que deux. Toutes ces reprises se répètent la première fois. Au *da capo*, on va de suite jusqu'à la fin de la première partie, que l'on reprend toujours après le trio. Certains *menuets* ont une queue ou *coda*... (II, 29);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): [Die *Menuet*] ... hat ursprünglich drei Theile, wovon der dritte:
T r i o genannt wird. Andere leiten wahrscheinlicher dies Wort von dem zweiten Hauptheile der *Menuet* ab, der früher dreistimmig und in einer andern Tonart componirt wurde. Statt der Benennung *Trio*, gebrauchte man aber auch: *Menuetto secondo* oder *alternativo*... (133);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Menuett*: ... und als sie [die Menuett] dann auch als selbstständiges Instrumentalstück weiter gebildet wurde, suchte man sie dadurch künstlerisch zu erweitern, dass man ihr noch eine zweite Menuett, *Menuetto secondo*, anfügte, der dann wieder die erste folgte. Diese zweite wurde später als „Trio" dem Ganzen noch fester eingefügt; dies ist rhythmisch ganz ebenso construirt, nur im Charakter abweichend, die eigentliche Menuett ergänzend (133).

Das Tempo wird im Laufe der Zeit in Begriffserklärungen sehr unterschiedlich definiert. Die frühesten Quellen, die darüber Auskunft geben, sind *Le Dictionnaire de L'Acad. françoise* (Paris 1694, II, 42, Art. *Menuet*: „Air à danser dont le mouvement est fort viste") und Ch. Massons *Nouveau Traité des Règles pour la Compos. de la Musique* (Paris [1697] ²1699, 7: „le Menuet vîte"). Im Verlauf des 18. Jh. zeigt sich ein differenziertes Bild. Vorerst wird das Tempo weiterhin als schnell angegeben. Das BrossardD (loc. cit.) schreibt vom Menuett, daß es „toûjoure *fort gay & fort vîte*" (45) sei. Seit dem zweiten Drittel des 18. Jh. gilt Menuett dagegen eher als moderater Tanz und schließlich wieder (unter Einfluß der Allemande, wie Fr.-H. J. Castil-Blaze behauptet) – als Bestandteil mehrsätziger Werke (siehe nächsten Abschnitt) – als schneller Satz, dem dann „richtiger" die Bezeichnung Scherzo (→ *Scherzo* IV. (1)–(2)) zukomme:

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Es hat... *Le Menuet*... ins besondre Keinen andern Affect, als eine m ä s s i g e L u s t i g k e i t (224);
Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz [1737] ²1749): *Menuët*, ist eine Weise von Tripel-Tact zu einem Tantz, der etwas geschwinder, als eine Sarabande gehet (223);

J.-J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Ein Menuet spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag (271);
RousseauD, loc. cit.: Selon lui [sc. Brossard] cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le *menuet* (277);
Meude-MonpasD, loc. cit.: La mesure du menuet est toujours à trois temps, d'un mouvement modéré (94);
Türk, *Klavierschule*, loc. cit.: Die Menuett... wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen. (In einigen Gegenden spielt man die Menuetten, wenn sie nicht zum Tanzen bestimmt sind, viel zu geschwind.) (401);
KochL, loc. cit.: Die Melodie, welche in einen sehr mäßig geschwinden Dreyvierteltakt eingekleidet wird, und dem Charakter des Tanzes angemessen seyn muß, bestehet aus zwey Reprisen... (950);
Castil-BlazeD, loc. cit., Art. *Menuet*: Les Allemands ont donné à cette sorte de composition la prestesse et la vigueur qui la caractérisent maintenant (II, 29).
Gollmick, *Kritische Terminologie*, loc. cit.: Nicht minder unrichtig ist die Benennung *Menuet* selbst, als überschneller Zwischensatz irgend einer *Sinfonie*, *Sonate*, eines *Quartetts*, *Concerts* u. s. w., da ein solcher mit der ursprünglichen *Menuet* nichts gemein hat, als den Tripeltakt. Solche Zwischensätze, ...sich meistens schnell und scherzend bewegend, benenne man auch nach ihrer Eigenthümlichkeit: *Presto*, *Scherzo* (133);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Die Bewegung der Menuett ist in dieser Umwandlung [sc. als Bestandteil in „unsern grössern Instrumentalstücken"] frank und frei, fröhlich und rüstig, in ächtdeutscher gesunder Freudigkeit, bis zur neckischen Munterkeit. Sie hat den beweglichen Dreivierteltakt in lebhafterm Tempo... (58);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Menuet*: Die anfänglich langsame Bewegung wurde... nach und nach immer schneller genommen, und Beethoven endete damit, daß ein *tempo di minuetto*... ein *Presto* oder *Prestissimo* geworden ist, und die Benennung dieser Taktart richtiger *Scherzo* seyn möchte (459).

Scherzo als ‚schnelles Menuett' aufzufassen, greift zu kurz, da in der Begriffsgeschichte Menuett sowohl durch langsames wie schnelles Tempo charakterisiert wurde und in der Sache Scherzo keine bloße Weiterentwicklung des Menuetts, sondern eine eigenständige Form darstellt, die in mehreren musikalischen Parametern von Menuett deutlich abweicht.

Da viele als Menuett bezeichnete Sätze musikalisch sehr einfach sind, wurde der Kompositionsunterricht häufig damit begonnen (vgl. etwa W. A. Mozarts Brief an den Vater vom 14. 5. 1778; ed. Bauer/Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, 357). Auch wurde es Amateuren ermöglicht, explizit Menuette spielerisch zu ‚komponieren', indem diese aus wenigen Takten bestehende Bausteine mit einem Würfel nach dem Zufallsprinzip zusammensetzen konnten und so zu immer wieder unterschiedlichen Resultaten kamen. Es erschienen zwölf derartige Anleitungen zwischen 1757 und 1813, darunter J. P. Kirnberger, *Der allzeit fertige Polonoisen- u. Menuettenkomponist* (Bln 1757), Anon. [L. B. de La Chevardière], *Ludus melothedicus*... (Paris 1758), P. Hoegi, *A tabular system whereby the art of composing minuets is made so easy*... (London 1763) und M. Stadler, *Table pour composer des menuets*... (Paris 1780).

In der Musiklexikographie des 19. Jh. greifen die Ausführungen zu Menuet(t) auf die Begriffserklärungen des Schrifttums im 18. Jh. zurück (vgl. etwa den Art. *Menuet* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV, Stuttgart 1837, 666 f.).

(2) Der Ausdruck Menuett bezeichnet den TANZMÄSSIGEN SATZ IN ZYKLISCHEN WERKEN. Seit dem letzten Drittel des 17. Jh. begegnen als Menuett überschriebene Stücke nicht nur als dritter Teil in italienischen Ouvertüren (vgl. etwa B. Pelker, Art. *Ouvertüre*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997, 1246: „Sie [sc. die Sinfonia] beginnt üblicherweise mit einem konzertanten Satz, dem ein kurzer Überleitungsabschnitt oder auch kantabler Satztyp folgt, der Schlußsatz ist dann in der Regel einem Tanz, vorzugsweise einem Menuett oder einer Gigue nachgebildet"), sondern ohne festgelegte Position auch in mehrsätzigen, suitenartigen Kompositionen (vgl. beispielsweise G. Muffat, *Armonico Tributo*, Salzburg 1682, *Sonata* I: „Menuett" als viertes und letztes Stück; *Sonata* IV: „Menuett" als viertes von sechs Stücken).

Seit etwa 1760 wurde es üblich, vorerst im süddeutschen Raum, in die bislang dreisätzigen Symphonien, aber auch in Sonaten und anderen zyklischen Kompositionen, zumeist an dritter und vorletzter oder letzter Stelle einen als Menuett gekennzeichneten Satz einzufügen. Vorreiter dieser Praxis stießen in Norddeutschland auf Ablehnung:

[J. A. Hiller], Rezension zu J. G. Meder, *Sei Sinfonie* (Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend I, 1766/67, 31. Stück vom 27. 1. 1767): Menuetten bey Sinfonien kommen uns immer vor, wie Schminkpflästerchen auf dem Angesichte einer Mannsperson; sie geben dem Stück ein Stutzerhaftes Ansehen, und verhindern den männlichen Eindruck, den die ununterbrochene Folge drey aufeinander sich beziehender ernsthaften Sätze allemal macht, und worinnen eine der vornehmsten Schönheiten des Vortrags bestehet (243);
C. Spazier, *Über Menuetten in Sinfonien* (Mus. Wochenblatt I, 1791/92): In sofern nun jedes für sich bestehende Stück oder Ganze nach Regeln zur *Einheit* angeordnet seyn muss; in sofern kann ich auch fordern, dass alle wesentlichen oder zufälligen Theile darin zu dem erforderlichen Zwecke übereinstimmen, und dass nichts darin vorkomme, was den Hauptzweck störe...

Ich behaupte also, dass in Sinfonien, insonderheit grösseren Orchestersinfonien, mit welchen ein Koncert eröfnet zu werden pflegt, die zur Mode gewordnen Menuetten, oder Sätze mit Menuettfiguren, wenigstens nach meinem Gefühl, nicht zulässig sind. Und das erstlich aus dem obigen Grunde. Sie sind *wider die Einheit* der Sinfonie...
Sodann halte ich die Menuetten darum für effektwidrig, weil sie, wenn sie glattweg in dieser Form gearbeitet sind, schlechterdings zur Unzeit an den *Tanzboden* und an den Missbrauch der Musik erinnern... (*Studien für Tonkünstler u. Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zs... fürs Jahr 1792*, hg. von F. Ae. Kunzen u. J. Fr. Reichardt, Bln 1793, I, 91 a f.).

Die Funktion dieses Tanzstücks in zyklischen Werken wird nur selten, wie etwa durch H. Chr. Koch, reflektiert:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Menuet*: Schon längst bediente man sich der Melodie der Menuet, so wie der Melodien anderer Tänze, in den so genannten Suiten und Parthien. In der Mitte des verwichenen Jahrhunderts fing man in den südlichen Gegenden von Deutschland an, sie auch in die Sinfonie und in die drey- und mehrstimmigen Sonaten überzutragen, welche Gewohnheit sich erhalten und fast allgemein verbreitet hat. Man ist aber, weil Menuetten dieser Art nicht zum Tanze bestimmt sind, sowohl in Ansehung des Rhythmus, als auch in Ansehung des Zeitmaaßes von der ursprünglichen Einrichtung der Menuet abgewichen, und bindet sich dabey an keine bestimmte Taktzahl und an keinen gleichartigen Rhythmus, und trägt sie auch in einem viel geschwindern Zeitmaaße vor, als sie getanzt werden kann.
Zu den mannigfaltigen Formen, in welchen die Menuet anjetzt in den Sinfonien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich H a y d n Gelegenheit gegeben und dazu die Muster geliefert (950 f.).

Koch präzisiert die Stellung des Satzes nicht, er dürfte die Plazierung an dritter Stelle vorausgesetzt haben. Eine abweichende Praxis wird etwas später vermerkt:

Anon., *Ein Wort an Componisten, d. sich von selbst verstehen sollte* (AmZ XIV, 1812): Joseph Haydn und Mozart haben in mehrern ihrer Quartetten zuerst die gewöhnliche, und auf die Stufenfolge menschlicher Empfindung consequend und gut berechnete, mithin der Wirkung auf das Gemüth sehr vortheilhafte Reihe der Sätze in so fern abgeändert, dass sie das *Scherzando*, oder die humoristische, sogenannte Menuet, nicht nach dem *Andante* folgen, sondern ihm vorgehen liessen. Das pflegen nun viele der jetzigen, auch manche der verdienstvollern Componisten, bey Werken dieser Art nicht nur, sondern selbst bey Symphonien... keineswegs verständig *nachzuahmen*, sondern unüberlegt, blind... *nachzumachen*... (451).

Die Rolle des Satzes in zyklischen Werken behandeln zahlreiche Lexikoneinträge des 19. Jh.:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Menuet*: Le *menuet* de symphonie, de quatuor, de sonate, est ordinairement un morceau d'école, dont l'harmonie recherchée, et les effets singuliers, quelquefois même bizarres, contrastent avec l'amabilité gracieuse de l'andanté qui le suit ou le précède (II, 29);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837), Art. *Menuet*: Daß man die Menuet so wie andere Tanzmelodien in sogenannten Suiten und Parthien einzuschieben pflegte, war schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts eine alte Sitte. In der Mitte desselben fing man in Deutschland, wohin sich die Menuet schon im 17ten Jahrhundert übersiedelt hatte, jedoch auch an, in Sinfonien und mehrstimmigen Sonaten sie mit dem Trio eine besondere Abtheilung ausmachen zu lassen... Doch band man sich alsdann nicht streng an den Charakter der eigentlichen Menuet, die zum Tanze gespielt ward, sondern wich sowohl im Tempo als im Rhythmus ganz davon ab. Jenes ward bedeutend schneller und dieser ziemlich ganz der Willkühr anheim gegeben (667);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): [Die Menuett] hat sich... in unsern grössern Instrumentalstücken... als Intermezzo oder wesentlich eingreifender Satz behauptet... (58).

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. steht in lexikalischen Definitionen der Aspekt der Funktion als Satz in zyklischen Kompositionen im Vordergrund:

SoullierD (Paris 1870), Art. *Menuet*: Aujourd'hui, par extension, ou plutôt par corruption, petit morceau de musique à trois temps, faisant partie d'un duo, d'un trio instrumental ou d'une symphonie. Haydn en mettait souvent dans ses compositions (69 b);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Menuett*: So wurde die Tanzform in die Suite aufgenommen, und bildete dann einen wesentlichen Bestandtheil der Cassatio oder Serenade, und ging von da an in die S i n f o n i e und S o n a t e, wie beide sich seit Haydn entwickelten, über. Dieser Meister hat ihren Charakter insofern verändert, als er ihr die ursprüngliche gravitätische Würde abstreifte und sie mehr lebhaft und lustig gestaltete. Sie wurde so als rechter Gegensatz zwischen A l l e g r o und A n d a n t e gestellt (133).

Im 19. und 20. Jh. werden nur noch vereinzelt Werke mit dem Titel Menuett komponiert, die Mehrzahl davon als Satz in zyklischen Werken und in Anspielung auf das Begriffsverständnis der Wiener Klassik (vgl. etwa J. Brahms, *Serenade* op. 11, 1857/58, G. Bizet, *Symphonie* in C-dur, 1855, u. *L'Arlesienne*, 1872, Cl. Debussy, *Suite bergamasque*, 1890, M. Ravel, *Menuet antique*, 1895, u. *Menuet sur le nom de Haydn*, 1909, B. Bartók, *Neun kleine Klavierstücke* [Nr. 5], 1926, A. Schönberg, *Serenade* op. 24, 1920–23, sowie *Suite* op. 25, 1921–23; siehe dazu Steinbeck/Marsh 1997, 131, u. Ellis Little [2]2001, 745 a).
Besonders bei Haydn, Mozart und Beethoven begegnet die im Musikschrifttum kaum reflektierte Wendung Tempo di Minuetto als Vortragsanweisung sowohl für Einzelstücke und Opernarien als auch überwiegend als Bezeichnung für (Schluß-)Sätze in zyklischen Instrumentalwerken (vgl. beispielsweise Haydn, Klavierkonzert G-dur Hob. XVIII:4, letzter Satz, um 1768–70 [?], u. Klaviersonate Es-dur Hob. XVI:49, letzter Satz, 1790, oder Mozart, *Bastien u. Bastienne* KV 46 b, Arie Nr. 11, 1768, Streichquartett F-dur KV 158, letzter Satz, 1772/73, Klavierkonzert C-dur KV 246, letzter Satz, 1776, u. *La Clemenza di Tito* KV 621, 2. Akt, Nr. 21, 1791; siehe dazu für Mozart Gstrein 1990, 92 ff., und für Haydn J. Brau-

ner, *Studien zu d. Klaviertrios von Joseph Haydn,* Tutzing 1995, 385 ff.).

Lit.: H. GOLDMANN, Das Menuett in d. dtsch. Musikgesch. d. 17. u. 18. Jh., Diss. Erlangen 1956; K. H. TAUBERT, Höfische Tänze. Ihre Gesch. u. Choreographie, Mainz 1968; DERS., Das Menuett. Gesch. u. Choreographie, Zürich 1988; J. GMEINER, Menuett u. Scherzo. Ein Beitr. zur Entwicklungsgesch. u. Soziologie d. Tanzsatzes d. Wiener Klassik, Tutzing 1979; W. HILTON, Dance of court and theater. The French noble style, London 1981; FR. DERRA DE MORODA, The Dance Library, 1480–1980. A Catalogue, hg. von S. Dahms u. L. Roth-Wölfle, München 1982; T. A. RUSSELL, Minuet, Scherzando, and Scherzo. The Dance Movement in Transition 1781–1825, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1983; E. ALDRICH, The Menuet alive and well in 1800. Four German dance manuals, Proceedings of the Society of Dance History Scholars, 1984; J. SUTTON, The minuet: an elegant Phoenix, Dance Chronicle VIII, 1985; J. L. SCHWARTZ, CHR. L. SCHLUNDT, French Court Dance and Dance Music. A Guide to Primary Source Writings 1643–1789, Stuyvesant, N. Y. 1987; B. B. MATHER, Dance rhythms of the French baroque, Bloomington u. Indianapolis 1987; R. GSTREIN, Das Tempo di minuetto, Arien im Tempo di Menuetto, in: Mozart in d. Tanzkultur seiner Zeit, hg. von W. Salmen, Innsbruck 1990; H. W. SCHWAB, „Menuettlied" u. „Singmenuett": zu speziellen Formen d. Liedes im 18. Jh., in: Chloe. Studien zum dtsch. weltlichen Kunstlied d. 17. u. 18. Jh., Bd. XII, Wolfenbüttel 1990; V. SAFTIEN, Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter d. Renaissance u. d. Barock, Hildesheim 1994; C. MARSH, W. STEINBECK, Art. Menuett, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; W. HILTON, Art. Minuet, International Encyclopedia of Dance, Bd. IV, New York u. Oxford 1998; M. ELLIS LITTLE, Art. Minuet, New GroveD XVI, London [2]2001; CHR. HOGWOOD, In defence of the Minuet and Trio, Early Music XXX, 2002; J. THORP, In defence of danced minuets, Early Music XXXI, 2003.

Rainer Gstrein, Innsbruck 2004

Metrum

lat. metrum, Versfuß, Versmaß, auch der Vers selbst, von griech. μέτρον, Maß, Versfuß, Versmaß; lat. metricus, metrisch, zum Versmaß gehörig; franz. metron (seit 1703), mètre; dtsch. Metrum (seit 1732), metrisch, Metrik, häufig im Sinne der Lehre vom Metrum gebraucht; engl. metron (seit 1740), metre, auch meter; ital. metro (seit 1826);
im Griech. bedeutet μέτρον sowohl allgemein Maß (im Sinne von rechtem Maß, Ebenmaß, Gleichmaß) als auch speziell Versfuß bzw. Versmaß (Versfuß bezeichnet ein kleines metrisches Element, wie beispielsweise einen Jambus oder Trochäus, und Versmaß die Aneinanderreihung von mehreren Versfüßen zu einem Vers, etwa als Hexameter). Lat. metrum ist dem Griech. entlehnt, aber enger gefaßt, da es sich ausschließlich auf Versfuß bzw. -maß bezieht; für die allgemeine Bedeutung von Maß gibt es im Lat. den Ausdruck mensura (vgl. II. (1) Exkurs); zum antiken Metrikbegriff vgl. M. P. Schmude, Art. *Metrik*, in: *Historisches Wörterbuch d. Rhetorik* V (Tübingen 2002); zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus in der Antike → *Rhythmus* I. (5)(b), (c) u. (d); zum Verhältnis der beiden Begriffswörter im Mittelalter → *Rhythmus* II. (1).

I. Der Ausdruck musica metrica bzw. ars metrica bezeichnet von der Antike bis ins 18. Jh. ein SPRACHLICHES PHÄNOMEN.

II. Als mus. Begriffswort benennt seit dem Beginn des 18. Jh. zunächst franz. metron, kurz darauf dtsch. Metrum das PERIODISCH WIEDERKEHRENDE ZEITMASS.
(1) Verbreitet ist die GLEICHSETZUNG MIT TAKT.
(2) Um 1750 kommt die Verwendung von Metrum in Sinne eines ORDNENDEN UND DAMIT STABILISIERENDEN PRINZIPS innerhalb einer Komposition auf.
(3) Mehrere Musiktheoretiker betrachten Metrum unter dem Aspekt der HÄUFIGEN UND GLEICHMÄSSIGEN WIEDERKEHR MUSIKALISCHER ELEMENTE.
(4) Mit Metrum wird eine BETONUNG INNERHALB EINES MUSIKALISCHEN ABSCHNITTS konnotiert.

III. Seit der Mitte des 18. Jh. benennt Metrum eine Art von EINTEILUNG ZEITBESTIMMENDER ELEMENTE INNERHALB EINER KOMPOSITION.
(1) Die mehrdeutige Verwendung des Begriffsworts führt zu einem AMBIVALENTEN VERHÄLTNIS ZU RHYTHMUS. (a) Metrum und Rhythmus begegnen in unkritischer oder bewußter GLEICHSETZUNG. (b) Daneben erfährt Metrum eine DIFFERENZIERUNG von Rhythmus dergestalt, daß darunter zwei komplementäre, überwiegend äquivalente Elemente einer Komposition verstanden werden.
(2) Mitunter bezeichnet Metrum GLIEDERUNG ODER PHRASIERUNG.
(3) Daneben heben H. Riemann und nach ihm weitere Musiktheoretiker das Kennzeichen einer ZUSAMMENFASSUNG ZU GRUPPEN hervor.

I. Der Ausdruck musica metrica bzw. ars metrica bezeichnet von der Antike bis ins 18. Jh. ein SPRACHLICHES PHÄNOMEN, indem er sich auf die Versmaße bezieht, in denen die den Melodien zugrundeliegenden Texte verfaßt sind. Die Entwicklung von metrum als sprachlichem Element zu metrum als mus. Element vollzieht sich über den Begriff musica metrica bzw. ars metrica. Die mittelalterliche Musiktheorie übernimmt musica metrica von der Antike als einen Bestandteil der musica im Sinne von Musiktheorie.
In den *Institutiones* (544–560) teilt Cassiodorus musica in harmonica, rhythmica und metrica ein, welche letztere er als das Maß der verschiedenen Versmetren bezeichnet. Diese Einteilung wird von diversen Autoren im Mittelalter in gleichem oder ähnlichem Wortlaut übernommen:

Musicae partes sunt tres: armonica – rithmica – metrica... m e t r i c a est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera (ed. Mynors, Oxford 1937, 144: V,5); vgl. Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III (ed. Lindsay, Oxford 1957, o. S.: XVIII,3–9), Rhabanus Maurus, *De origine rerum* (843; ed. de la Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 366) u. Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (zw. 840 u. 850; CSM 21, 66 f.: IV,1–8).

Das Verständnis einer engen Verbindung von metricus und musica, allerdings unter dem Gesichtspunkt einer konkreten (mit den Füßen) rhythmischen Aufnahme der Verse, bringt Guido Aret. zum Ausdruck, der von cantus metricus spricht:

Micrologus (1025/26): Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur... (CSM 4, 171: XV,38).

In den Rudolf von St. Trond zugeschriebenen, aber wohl von einem anon. Verfasser stammenden *Quaestiones in musica* (um 1100) wird metrica nicht als ein Bestandteil der Musik bezeichnet, jedoch hinsichtlich des Verhältnisses von ars metrica oder ars grammatica und musica der aus der *Musica enchiriadis* bekannte Vergleich zwischen Buchstaben und Tönen gezogen:

Qua similitudine conveniat grammaticae vel metricae arti musica, vel si qua in ipsis consonantia sit advertenda. Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae sillabae rursus componunt verba et

nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui latine dicuntur soni, origines sunt, et totius musicae concinentia in eorum ultimam resolutionem desinit (ed. Steglich, Lpz. 1911, 56 a).

Wie etwa bei Cassiodorus werden auch in späterer Zeit rhythmica und metrica als Klassifizierungen von musica aufgefaßt, beispielsweise von G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558). Anstelle von harmonica setzt er jedoch piana und misurata (I, Cap. 5: „Di modo che l'arteficiata si troua di tre sorti, Da fiato, Da chorde, & Da battere; & la [musica] Naturale di quattro, Piana, Misurata, Rithmica, & Metrica"; 11). Musica metrica besteht für ihn in der Bestimmung von Anzahl sowie Länge und Kürze der Silben in den Versen. Daran lasse sich die Art der Versfüße erkennen. Dennoch entstehe Musica metrica nicht aus der Schrift, sondern im Erklingen der Gesänge, denn zugleich mit der Begleitung von Instrumenten forme sich das Metrum; so hätten sich die antiken lyrischen Poeten selbst mit Instrumenten begleitet, wodurch die Regeln der Versmaßlehre entstanden seien. Wie eng für Zarlino Musik und Poetik verbunden sind, belegt sein Vorwurf an die „Musici moderni", sich nicht um Numerus und Metrum zu kümmern, sondern hinsichtlich des Metrums allein die Dichter für zuständig zu halten, so daß die Musik nunmehr von der Dichtung getrennt sei:

I, 9: Potemo adunque hora conoscere la differenza, che è tra questa [„musica rithmica"] & l'altra specie di Musica, che Metrica si chiama; il cui prop[r]io è di saper giudicare ne i versi la quantità delle sillabe, cioè se siano lunghe o breui, mediante le quali si conoscano i piedi, & quali siano, & la loro determinata sede: Conciosiache la diuersità de i piedi, come di due, di tre, di quattro, o di più sillabe, costituisce la Musica metrica... Si che non dalle lettere, ma dal suono delle voci viene a nascere la Musica Metrica: percioche accompagnandolo col suono de gli artificiali istrumenti si forma il Metro, come anticamente faceuano li Poeti lirici, che al suono della Lira, o della Cetera cantauano i loro versi... Et perche da principio eßi andauano a poco a poco cercando di accompagnare i versi con harmonia al suono della Lira o della Cetera, è stata opinione de molti, che i detti Poeti trouassero le Legi o regole de i versi, le quali Metriche addimandauano (19);
IV, 1: Et benche i Musici moderni non considerino nelle lor cantilene se non vn certo ordine di cantare, & vna certa specie di harmonia, lassando da parte il considerare il Numero, o Metro determinato: percioche dicono, che questo appartiene alli Poeti, maßimamente essendo hora la Musica a i nostri tempi separata dalla Poesia... (297).

Im dtsch. Sprachraum begegnet das Wort metrisch bzw. metrica zunächst einzig in Hinsicht auf die Dichtkunst:

J. Fischart, *Geschichtklitterung (Gargantua)*... (1575): ...von der Altiqua [Antiqua?] Poetria vnd Metrischer Compilation (ed. Alsleben, Halle 1891, 53);
J. Wier, *De Praestigiis daemonum* (Ffm. 1586): Dieselbige rede aber gleicht sich allweg dem Carmini odder Lied der vorigen Warsagung, vnnd heist bei den Arabern Ethauil, wirdt auch auß acht Stipitibus vnnd zwölff Chordis nach der Arabischen Metrica gemacht (126 b).

S. de Brossard verbindet mit musique metrique einerseits eine ausgewogene Verteilung des Akzentrhythmus (→ *Kadenz* III.), den man dann höre, wenn Verse gut deklamiert oder ausgedrückt würden, andererseits einen zu Versen komponierten Gesang:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Musica*: Musica *Metrica*. Musique *Metrique*. C'est cette Cadence harmonieuse qu'on entend quand on déclame ou qu'on prononce bien les Vers; ou bien c'est un Chant composé sur des Vers (60).

Erst im 18. Jh. wird im deutschsprachigen Raum der Gebrauch des Adjektivs metrisch auch auf die Musik bezogen. Auf das bei Zarlino erwähnte frühere Verständnis der Untrennbarkeit von Musik und Poesie sowie auf deren immer noch aktuelle Relevanz weist J. Mattheson hin:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Man siehet bald, daß diese gantze metrische Lehre eigentlich in die Poeterey gehöret. Es kan aber wahrlich kein Ton-Künstler was rechtes setzen, der nicht gewisser massen das seine auch in der Dicht-Kunst gethan hat...
In alten Zeiten waren diese beide Künste, Music und Poesie, samt allen, was die Klänge und Worte betrifft, gleichsam unzertrennlich: und sie solten es von Rechtswegen auch noch seyn. Es zeige mir aber einer in diesen unsern Jahren nur eine musicalische Einleitung oder Anweisung, darin etwas anzutreffen wäre, das sich hierauf beziehen könte (196).

Noch J.-J. Rousseau nennt unter Bezugnahme auf Aristeides Quintilianus musique métrique denjenigen Teil der Musik, der die sprachliche Komponente betreffe. Der Unterschied zum rhythmischen Element der Musik bestehe darin, daß das metrische mit der „Form der Verse", das rhythmische dagegen mit den Versfüßen, aus denen die Verse zusammengesetzt sind, zu tun habe:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Métrique*: La *musique métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers; & la seconde de celle des Pieds qui les composent... (283).

Neben dem fortwährenden Gebrauch von metrica für das den vertonten Texten zugrundeliegende Versmaß beginnt sich im 17. Jh. musica metrica bzw. ars metrica von der ausschließlich sprachlichen Bedeutung zu lösen und wird allmählich als rein mus. Element verstanden, zunächst in Hinsicht auf den Tanz. So gehört für M. Mersenne der Tanz zu „Musique Metrique":

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix et des Chants* II: Quant aux danceries, il y a plusieurs especes qui appartiennent à la Musique Metrique, dautant qu'elles sont sujettes à de certaines mesures, ou pieds reglez & contez... (164).

Vermutlich spielt bei Mersenne ein Verständnis von Metrik ähnlich oder gleichbedeutend mit Rhyth-

mik (→ *Rhythmus* III. (1)(b) u. (2)(a)) eine Rolle, denn er setzt pieds metriques und pieds rhythmiques in eins (loc. cit., *Traitez des consonances...*: etwa „tout ce que i'ay dit des pieds Rythmiques & Metriques", 375, sowie „Table de vingt-sept pieds Metriques ou mouuemens Rythmiques", 376). Im beginnenden 18. Jh. etabliert sich schließlich lat. metrum (bzw. anfänglich im Franz. und Engl. griech. metron) als mus. Terminus.

II. Als mus. Begriffswort benennt seit dem Beginn des 18. Jh. zunächst franz. metron, kurz darauf dtsch. Metrum das PERIODISCH WIEDERKEHRENDE ZEITMASS.

(1) Verbreitet ist die GLEICHSETZUNG MIT TAKT (→ *Tactus* IV. (5)). Häufig werden in Musiklexika unter Metrum die Erklärungen Takt und Zeitmaß zugleich genannt, mitunter auch allgemein Maß bzw. etwas Abgemessenes; hin und wieder gilt in diesem Zusammenhang Metrum synonym zu Mensur (siehe unten, Exkurs). Darüber hinaus wird oftmals auf die Entsprechung in der Dichtkunst verwiesen:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Metron*: Terme Grec, en Latin *Tactus*, ou *Mensura*, en Italien *Battuta*, ou *Tatto*, en Allemand *Tact*, en François MESURE (44);
WaltherL (Lpz. 1732): *Metrum* [*lat.*] μέτρον [*gr.*] der Tact (402 b);
GrassineauD (London 1740), Art. *Metron*: *Tactus, Mensura, Battuta, – the beating or measuring the time by a motion of the hand or foot* (130);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Metrum*: Jederman fühlt, daß... in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemessenes seyn müsse... (764 b);
Th. Busby, *A Mus. Manual, or Technical Directory* (London 1828), Art. *Metre*: Poetical and musical measure (112);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Metrum*: Sagt so viel wie Zeitmaass, Takt, abgemessene Bewegung (305);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Metrum*: Im engern Sinne nennt man es in der Dichtkunst das S i l b e n- oder V e r s m a ß, in der Musik den T a k t, welcher auch Zeitmaß genannt wird... (II, 83);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): *Metrum*, griech. *metron*, überhaupt Maß, Takt... (463 a);
M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853): M e t r u m wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht (223);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877): *Metrum* ist das bestimmte Maass, nach welchem die rhythmische Bewegung der Sprache, wie der Musik geordnet wird (138);
Diese so verschiedenartige Zusammenstellung langer und kurzer Silben zu einer bestimmten metrischen Einheit (Metrum) wird zum Versfuss, und in der Musik zum Takt... (139);
RieweW (Gütersloh 1879), Art. *Metrik*: Versmaßkunde; auch Lehre vom musikalischen Zeitmaß, Tonmessung (160).

H. Riemann verwendet statt Metrum häufig Metrik und versteht darunter mit Hinweis auf dessen wörtliche Bedeutung eine Lehre von den Taktarten:

RiemannL (Lpz. 1882): *Metrik* ist in der Musik die Lehre von den Taktarten... (580 a);
RiemannL (Lpz. ³1887), Art. *Metrik*: Schon längst hat sich in der praktischen Kunstlehre der letzten Jahrhunderte eine schlichte Lehre von den musikalischen Maßen (das ist ja der Wortsinn von Metrik), die T a k t l e h r e ausgebildet... (623 a).

Mersmann richtet sein Augenmerk auf das Abmessen von Zeit, dessen Resultat Metrik darstelle, während Neumann Metrum neben Zeitgestalt als Komponente von Zeit begreift; ersteres nennt er ein quantitatives, äußerliches, letztere ein qualitatives, innerliches Moment. Die Fähigkeit zum Zeitvergleich gilt ihm als Voraussetzung für Takt sowie die Lehre vom Maß, das heißt für Metrik:

H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Bln 1926): Zeit wird gemessen; was durch ihre Messung sich an Einheiten zunächst ergibt, ist, was wir Metrik nennen (51);
Fr. Neumann, *Die Zeitgestalt* I (Wien 1959): In der Zeit begegnen uns zwei verschiedene Momente: das qualitativ-innerliche der Z e i t g e s t a l t... und das quantitativ-äußere des M e t r u m s, der Meßbarkeit zeitlicher Vorgänge (11);
Auf der Tatsache der eben erklärten potentiellen Schranke und ihres Bewußtwerdens beruht die Fähigkeit zum Z e i t v e r g l e i c h und in weiterer Folge alles Taktieren, Taktzählen, kurz die zeitliche Maßlehre oder M e t r i k (19);
Alle Aussagen über die Zeit als Quantität beruhen auf der Fähigkeit zum Z e i t v e r g l e i c h, und auf diese Fähigkeit wird die zeitliche Maßlehre oder M e t r i k aufgebaut (21).

Als konkrete Taktbezeichnung definiert das New GroveD (London ²2001) metre:

Art. *Metre*: A synonym for TIME SIGNATURE as in ‚6/8 metre' (XVI, 531 a).

*

Exkurs: S. de Brossard und J. Grassineau (siehe oben) verwenden metron und mensura bzw. mesure synonym. Das lat. Wort mensura, das allgemein Maß bedeutet, bezieht sich im Rahmen der im 13. Jh. aufkommenden Mensuralnotation auf Längen und Kürzen und benennt beispielsweise das Verhältnis der Longae zu den Maximae und der Breves zu den Longae. Vermutlich als erster definiert Franco von Köln musica mensurabilis sowie mensura:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus... Mensura est habitudo quantitativa longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura (CSM 18, 24 f.: I,1–4).

Diese Verwendung des Ausdrucks ist noch bis in das 16. Jh. hinein gebräuchlich:

J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73, gedruckt Treviso 1495): Mensura est adæquatio uocum quantum ad pronunciationem (f. b i);
H. Glarean, *Dodekachordon* (Basel 1547) III, 5: Modus major, inquiunt, est mensura longarum in maximis, Modus minor est mensura breuium in longis. At tempus est mensura Semibreuium in breuibus (201).

Aus dieser Auffassung von mensura im Rahmen der Mensuralmusik entwickelt sich mit der Zeit das Verständnis von mensura als Takt, anfänglich über franz. mésure (im Franz. bis heute gebräuchlich zur Bezeichnung von Takt) bzw. engl. measure. Bereits Ende des 16. Jh. spricht Cl. Hollyband von „*Mesure brusque*, a swift quicke measure in musicke" (*A Dictionarie French and Engl.*, London 1593; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 216 a).
Seit dem beginnenden 17. Jh. wird Mensur auch im Dtsch. im Sinne von Takt gebraucht (dieses und die weiteren Beschreibungsmerkmale von Mensur ähneln denjenigen, die bei Metrum genannt werden, nur die Begriffswörter sind ausgetauscht):

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): *De Tactus seu Mensuræ variatione in Cantilenæ tum progressu tùm egressu* (79);
Muß er [sc. der Organist] den *Contrapunct* verstehen, oder ja zum wenigsten *perfect* singen, Auch die *Proportiones* vnd *Tact* oder *Mensur* recht erkennen... (145 [recte 125] f.);
J. A. Herbst, *Musica Poetica* (Nürnberg 1643): *Contrapunctus simplex* ist, *quando nota Choralis contra Choralem æquali temporis mensura ponitur*, das ist: Wenn gleiche Noten, als entweder lauter gantze, oder lauter halbe *Tact*, gegen gleiche Noten, mit einer gleichen *mensur* gesetzt werden (5);
Damit aber nicht leichtlich eine *Confusion*, Verwirrung oder sonsten etwas vngereumbtes fürgehen möge, so ist von nöthen, daß *Tempus à tempore*, das ist: die Mensur vnd Schläge fein fleissig vnterschieden, vnd *tempus perfectum* von dem *imperfecto* wol erwogen werde, damit jede Stimm seinen gewissen Ort vnd Stelle erlangen könne... (112);
L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756): Tempus, Mensura, Tactus. *Lat.* Battuta. *Ital.* La Mesure. *Franc.* (30, Anm. g).

J. G. Walther erklärt zwar zunächst Mensur als gleichbedeutend mit Takt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Mensura*... der Tact oder vielmehr: die Ausmessung der Noten und Pausen (398 b).

In den Vorarbeiten zur zweiten Auflage dieses Lexikons jedoch hält er die Gleichsetzung von Mensur und Tact für falsch. Vielmehr seien die Begriffswörter zu unterscheiden, da Mensur für Bestimmung des Tempos stehe und Tact die gleichmäßige Aufrechterhaltung des Tempos bezeichne:

Mensur und *Tact* sind eigentlich nicht einerley; sondern die *Mensur* determiniret nur, wie langsam oder geschwinde der Tact gehen soll, und giebt die Duration vom dem *mouvement* eines Tacts an: der Tact aber ist das Mittel, die angegebene *Mensur*, so weit es erforderlich ist, fortzusetzen, und in einer *égalitét* zu verhalten. Doch werden beyde offt, improprie loquendo, mit einander verwechselt... (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Studien zur mus. Terminologie*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden [2]1968, 54, Anm. 1).

In Zusammenhang mit dem Verständnis von Mensur im Sinne von Takt steht die Auffassung des Hebens und Senkens der Hand zur Angabe des Takts:

A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Mesure*: ...en termes de Musique, est l'espace du temps que le Maistre du concert employe à hausser & baisser la main pour conduire les mouvemens du chant, tantost plus viste & tantost plus lent, selon le genre de Musique, ou le sujet qu'on chante, ou qu'on joue (II, f. Qqq 4 b);
BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *Battuta*, veut dire, ce mouvement de la main en *baissant* & en *levant*, qui sert à marquer la durée des Sons, & que nous apellons MESURE (7);
GrassineauD (London 1740): *Measure*, is the interval or space of time, which the person, who regulates the time, takes between the raising and letting fall his hand, in order to conduct the movement, sometimes quicker and sometimes slower, according to the music or subject that is to be sung or played (127); ähnlich HoyleD (London 1791, Art. *Measure*, 79 f.).

Auch die Aufteilung eines Taktes in einen geraden oder ungeraden wird unter dem Ausdruck Mensur erwähnt:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): ...ist es merckwürdig, daß man gegen hundert Fugen, die das *tempus binarium*, oder diejenige Zeitmaasse führen, welche zween Theile hat, kaum fünf von guten Meistern antrifft, die eine ungerade Mensur haben (387);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Mesure*: Division de la durée du temps. Il n'y a, proprement dit, que deux sortes de mesures; savoir, à deux et à trois temps. Toutes les autres mesures ne sont que des *dérivés* (94 f.);
A. Reicha, *Traité de mélodie* (Paris 1814): 1°. *Rhythmes de mesures paires*: Rhythmes de 2, de 4, de 6 et de 8 mesures. 2°. *Rhythmes de mesures impaires*: Rhythmes de 3 et de 5 mesures (25).

Wie schon von Grassineau angemerkt, hängt mit dem Heben und Senken der Hand auch die Vorstellung von Mensur als Bewegung oder als Tempo zusammen:

WolfL (Halle 1787): *Mensur*, ist so viel als Bewegung (100);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Taktmäßig spielen hieß nach §. 53. „eine bestimmte Anzahl Noten etc. ihrer Dauer gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen["]; wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene Bewegung (das Zeitmaß, Tempo, *Mouvement*, die Mensur) näher bestimmt (108);
KochL (Ffm. 1802): Mensur bedeutet 1) bey dem Vortrage der Tonstücke die genaue Bestimmung oder Eintheilung der Zeit, in welcher jede Note einer gewissen Notengattung ausgeführt werden soll, und wodurch nicht allein die verhältnißmäßige Dauer aller übrigen Notengattungen, sondern auch die Dauer eines jeden Taktes, das ist, der Grad der Geschwindigkeit der Bewegung bestimmt wird, in welcher das Tonstück vorgetragen werden soll (947 f.);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Mensur*: Weiterhin begreift man unter Mensur das gemeinsame Maass, welches verschiedene Notengrössen zur Takteinheit zusammenfasst, bei den Franzosen heisst der Takt: *la mesure*. Endlich versteht man darunter auch wohl das Tempo, das bestimmte Zeitmaass, nach welchem durch

ein Tonstück oder einen Satz hindurch der Zeitwerth der verschiedenen Notengattungen gemessen wird (127).

Lit.: W. GURLITT, Form in d. Musik als Zeitgestaltung, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Abh. d. Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, Wiesbaden 1955.

*

(2) Um 1750 kommt die Verwendung von Metrum im Sinne eines ORDNENDEN UND DAMIT STABILISIERENDEN PRINZIPS innerhalb einer Komposition auf. Mehrfach wird Metrum als Ordnung der „Klang-" bzw. „Tonfüße" aufgefaßt. Was in diesem Kontext unter Klang- oder Tonfuß zu verstehen ist, wird nur vage erläutert. Wenn Definitionen gegeben werden wie etwa von H. Chr. Koch oder A. Gathy, so beziehen sie sich auf ein rhythmisches Glied oder einen Teil des Taktes:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 68. Stück (15. 12. 1739): Das *Metrum* ordnet also nur die einzelnen Glieder, oder Klangfüße in der Musik... (626 a);
Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1755): Nach der sichersten Meinung aber hat... das M e t r u m aber mit der Ordnung der Klangfüsse zu thun (221);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Metrum*: Auch in der Musik hat es das Metrum mit den rhythmischen Gliedern... zu thun. Man nennet in dieser Kunst die rhythmischen Glieder T o n f ü ß e ... (953 f.); ähnlich GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Metrik*, 269 a (zit. unten, II. (3)) u. BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Metrik*, 982;
DommerL (Heidelberg 1865): *Metrum*, ist die prosodische Beschaffenheit der Silben- oder Klangfüsse eines poetischen oder musikalischen Rhythmus... (563);
Th. Wiehmayer, *Mus. Formenlehre in Analysen* I: *Grundformen* (Magdeburg 1927): Jedes Glied einer dieser Gruppen [von je zwei halben Noten] bildet eine metrische Einheit, die das m u s i k a l i s c h e G r u n d m a ß vorstellt und „Klangfuß" genannt wird... (8).

Seltener ist die Auffassung von Metrum als einer konkreten „Regel", die in einer Phrase die mehrfache Wiederholung einer Abfolge von unterschiedlichen mus. Elementen festlegt:

A. Apel, *Ueber Rhythmus u. Metrum* (AmZ X, 1807): ...M e t r u m ist die Regel, nach welcher in einer Tonreihe, sie sey als Ganzes aufgefasst oder nicht, die abtheilende Verschiedenheit der Klänge, gleichförmig wiederkehrt (9).

Häufiger dagegen wird in Hinsicht auf Metrum von einer Ordnung gesprochen. Während das Mendel/ReißmannL und das RiemannL zu erklären versuchen, worum es sich bei dem Ausdruck metrische Ordnung handelt, stellen andere Belege allein die Tatsache einer Ordnung fest; F. Rosenthal hält den Begriffsinhalt für wenig greifbar, denn seiner Ansicht nach sei es nicht möglich, metrische Ordnung überhaupt rational zu erfassen; vielmehr sei sie nur unmittelbar zu erfahren, übe aber einen gewissen spürbaren Zwang auf den Hörer aus (siehe unten, II. (3)):

Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877): *Metrum* ist das bestimmte Maass, nach welchem die rhythmische Bewegung der Sprache, wie der Musik geordnet wird (138);
F. Rosenthal, *Probleme d. mus. Metrik* (ZfMw VIII, 1925/26): Die metrische Ordnung kann nicht erschlossen werden, sie gehört zu den unmittelbaren Eindrücken, die ein Tonstück hervorruft, ist durch einen gewissen Zwang gegeben, dem sich weder der Tonsetzer noch der Hörer entziehen kann (263);
Th. Wiehmayer, *Mus. Formenlehre...*, loc. cit.: Die metrische Ordnung beruht auf dem Gesetz, daß die betonte Einheit immer als A n f a n g einer Gruppe zu gelten hat... (8);
P. Benary, *Mus. Werkbetrachtung in metrischer Sicht* (Mf XIV, 1961): Die Metrik, wie sie hier, gebunden an das periodische Prinzip, verstanden wird, ist zunächst und vor allem ein Ordnungsprinzip, das seinerseits auf dem musikalischen Grundphänomen des Wechsels von Spannung und Entspannung basiert (2);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Metrum*: Innerhalb der auf dem Taktprinzip beruhenden Musik versteht man unter Metrum im allgemeinen eine auf qualitativer Abstufung gleichgroßer Zeitteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit. Prototyp eines metrischen Ordnungsgefüges ist der... Takt als der Zusammenschluß von 2–4 wirklichen Zählzeiten (568 b).

Auch als Schema oder Gerüst wird Metrik bzw. Metrum bezeichnet und damit der Auffassung einer haltgebenden Eigenschaft Ausdruck verliehen:

M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853): Die Musik kann in ihrem rhythmisch bewegten Fortgange des metrisch geregelten Haltes gar nicht entbehren. Die rhythmische Phrase findet eben erst im Metrum ihre Kunstbedeutung, und zwar ebenso in der Vocalmusik, wie in der Instrumentalmusik (312 f.);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Metrik*: ...die Metrik hat es mit der Aufstellung der leeren Schemata zu thun... (580 a);
Th. Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917): ...das tote metrische Gerüst (Vorwort, XI);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Meter*: The basic scheme of note values and accents which remains unaltered throughout a composition or a section thereof... (442 b);
J. Kunst, *Metre, Rhythm, Multi-Part Music* (Leiden 1950): ...the metre provides us with a scheme obtained by intellectual analysis of the structure of a poem or of a melody (1).

(3) Mehrere Musiktheoretiker betrachten Metrum unter dem Aspekt der HÄUFIGEN UND GLEICHMÄSSIGEN WIEDERKEHR MUSIKALISCHER ELEMENTE. Um 1800 spricht H. Chr. Koch von einer Ähnlichkeit in der Wiederholung von Taktteilen:

Versuch einer Anleitung zur Compos. III (Lpz. 1793): Wir könnten daher unmittelbar zu dem eigentlichen Gegenstande dieses Abschnittes... fortgehen, wenn diese melodischen Theile nicht die im vorhergehenden §. genannte Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes erforderten, die man mit dem Ausdrucke M e t r u m zu bezeichnen pflegt (6);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Metrum*: Auch in der Musik hat es das Metrum mit den rhythmischen Gliedern, und mit der Aehnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun (953 f.).

Etwas später wird das Verständnis von Metrum im Sinne einer Bewegung, die einen Abschnitt einer Komposition dominiert, hinzugefügt:

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Metrik*: In der Musik hat es [sc. das Metrum] mit den Tonfüßen, aus welchen die verschiedenen Arten des Tactes bestehen, so wie mit der Aehnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun, und ist also eigentlich die herrschende Bewegung einer Periode (269 a); ähnlich BernsdorfL II (Dresden 1857, Art. *Metrik*, 982);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): *Metrum*... die herrschende Bewegung einer musikalischen Phrase... (463 a).

Gegen Ende des 19. Jh. kommt die Assoziation eines Pulsschlags auf; H. Riemann vergleicht Metrik mit der Pendelbewegung einer Uhr, um die mit dem Begriffswort verbundene Regelmäßigkeit zu unterstreichen:

RiemannL (Lpz. [3]1887), Art. *Metrik*: Des näheren unterscheidet nun die Metrik gewisse, wie eine Art Pendel- oder Pulsschlag den zeitlichen Verlauf eines Tonstücks oder doch eines Teils eines solchen fortgehend gleichmäßig gliedernde Zeiteinheiten, die sogenannten Z ä h l z e i t e n, die thatsächlich der absoluten Dauer nach ungefähr mit dem Pulsschlag des Menschen übereinstimmen... (624 a).

Ferner wird ein solches Pulsieren mehrfach konkret mit Rhythmus in Beziehung gesetzt. Dabei scheint sich Wiehmayer von der Vorstellung von Metrum als Takt (siehe oben, II. (1)) zu distanzieren, denn für ihn stellt der Klangfuß zwar die Basis von Metrum, jedoch ein rhythmisches Element dar. Strawinsky erwähnt die ungewöhnliche Erfahrung, daß das Ohr trotz bewußt gegen den Takt gespielter Soloeinlagen sich nicht vom „regelmäßigen Pulsschlag" des vom Schlagzeug ausgeführten Metrums abbringen lasse. Die kontinuierliche Abfolge von rhythmischen Impulsen nennt auch das New HarvardD:

Th. Wiehmayer, *Mus. Formenlehre in Analysen* I: *Grundformen* (Magdeburg 1927): ...die e c h t e E i n h e i t der metrischen Messung, der „K l a n g f u ß"..., der stets den r h y t h m i s c h e n P u l s s c h l a g eines Stückes verkörpert und so vom Hörer mehr oder weniger stark empfunden wird, während vom Takt an sich keinerlei Wirkung ausgeht (1);
I. Strawinsky, *Poétique mus.* ([Cambridge, Mass. 1942] Neuausg. Paris 1945): Qui de nous, en entendant une musique de *jazz*, n'a éprouvé une sensation amusante et proche du vertige quand un danseur ou un musicien soliste s'obstinant à marquer des accentuations irrégulières ne parvenait pas à détourner l'oreille de la pulsation régulière du mètre battu par la percussion? (45);
C'est la pulsation du mètre qui nous a rêvélé la présence de l'invention rythmique (46);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Meter*: The pattern in which a steady succession of rhythmic pulses is organized... (489 a).

Von einem „metrischen Trieb" spricht F. Rosenthal, d. h. von einem Zwang zur Regelmäßigkeit. Womöglich aus diesem Grund verbindet er mit dem Ausdruck die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit:

Probleme d. mus. Metrik (ZfMw VIII, 1925/26): Dieses musikalische Innenleben [sc. das gefühlsmäßige Erleben etwa beim Hören von Musik] ist aber sehr häufig von einem natürlich-gesetzmäßigen Zwange beherrscht, der sich wohl am besten als m e t r i s c h e r T r i e b bezeichnen läßt. Dieser kann definiert werden als d a s B e d ü r f n i s, i n j e d e r d a s B e w u ß t s e i n b e s c h ä f t i g e n d e n R e i h e v o n B e w e g u n g s v o r g ä n g e n e i n e n r e g e l m ä ß i g e n W e c h s e l b e t o n t e r u n d u n b e t o n t e r M o m e n t e a n z u n e h m e n u n d e b e n s o a u c h e i n e n r e g e l m ä ß i g e n W e c h s e l v o n B e t o n u n g e n h ö h e r e n u n d n i e d r i g e r e n G r a d e s, w o d u r c h k l e i n e r e z u g r ö ß e r e n G r u p p e n u n d d i e s e z u e i n e m m e t r i s c h e n G a n z e n z u s a m m e n g e f a ß t w e r d e n (264);
Jedem metrischen System ist eine gewisse Gleichförmigkeit eigen, die leicht zu unerträglicher Monotonie führen kann... (265).

Regelmäßigkeit als konstituierendes Merkmal von Metrum bzw. Metrik wird auch ohne den Hinweis auf den Aspekt des Pulsierens erwähnt:

P. Boulez, *Stravinsky demeure* (1951): ...l'inébranlable principe du mètre régulier (*Relevés d'apprenti*, hg. von P. Thévenin, Paris 1966, 78);
P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt. Weiten u. Grenzen* (Zürich 1959): Unter Metrum wollen wir alle Arten zeitlicher Einheiten – Taktschläge, Töne, Motive – verstehen, die untereinander längengleich sind und häufig und in steter Aufeinanderfolge wiederholt werden. – Gleichmäßigkeit in dieser Aufeinanderfolge ist die oberste Bedingung (99);
Fr. Neumann, *Die Zeitgestalt* I (Wien 1959): Für die Metrik kommt es wiederum nicht auf das Resultat sondern auf den Vorgang an und diesem entspricht ein r e g e l m ä ß i g e s T a k t s c h e m a... (25).

(4) Einige Autoren konnotieren mit Metrum eine BETONUNG INNERHALB EINES MUSIKALISCHEN ABSCHNITTS. Im Anschluß an das Aufkommen von Metrum als mus. Begriff (zunächst im Sinne von Takt, siehe oben, II. (1)) entwickelt sich das Verständnis von Metrum als Akzent oder Gewicht. Verschiedentlich wird Metrum als Taktgewicht bezeichnet, was auf die mit dem Ausdruck verbundene Periodizität hindeutet:

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* III (Lpz. 1793): In dem ersten Kapitel dieses Abschnittes muß daher von dem M e t r u m oder T a c t g e w i c h t e gehandelt werden (6);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Metrum*: Wenn nun ein Tonstück mit einem solchen Metrum, welches man auch das T a k t g e w i c h t nennet, das ist, mit einer solchen bestimmten Bewegung der Theile und Glieder des Taktes anhebt, so

nimmt unser Gefühl die Art dieser Bewegung sehr leicht an... (957 f.);
GaßnerL (Stuttgart 1849): *Taktgewicht*, dasselbe, was Metrum und Accent... (814 a).

H. Riemann spricht von „metrischem Gewicht" und in Hinsicht auf „die Unterscheidung von Leicht und Schwer" von „metrischer Qualität" (*Die Elemente d. Mus. Aesthetik*, Bln u. Stuttgart 1900, 141). Letztere definiert er als „verschiedenes Gewicht der Zeiten" (*System d. mus. Rhythmik u. Metrik*, Lpz. 1903, 8). Und so ist für ihn der Ausdruck Metrum mit der Bestimmung der Taktschwerpunkte verbunden:

Grundriß d. Kompositionslehre, II. Teil: *Angewandte Formenlehre* (Lpz. 1910): Das Metrum ist zunächst soweit eine Vorbildung der musikalischen Form, daß es die Taktschwerpunkte oder doch die schweren Takte bestimmt... (179).

Th. Wiehmayer faßt die „alte Akzenttheorie" als Basis einer neu entwickelten Metrik auf. Die alte Akzenttheorie hätte ebenso wie das Versmaß beim Gedicht die leichtere Merkfähigkeit zum Ziel gehabt. Dieses eher unbewegliche metrische Gerüst werde nun aber durch belebende Dynamik in Gestalt von Crescendo und Decrescendo überlagert, so daß es kaum noch zu hören sei:

Mus. Rhythmik u. Metrik (Magdeburg 1917): Der Verfasser... hat nun nach eingehenden Vorstudien und unter thunlichster Benützung des vorhandenen brauchbaren Materials den Versuch unternommen, auf Grundlage der alten Akzenttheorie ein neues Gebäude der musikalischen Metrik zu errichten.
Daß diese alte Akzenttheorie wohl geeignet ist, dem System der Metrik als festes Fundament zu dienen, braucht wohl nicht erst aus Moritz Hauptmanns bekanntem Buche... nachgewiesen zu werden (Vorwort, VIII f.);
Die alte Akzenttheorie hat allerdings nur dann Sinn und Berechtigung, wenn sich die Anwendung ihrer verschieden abgestuften Akzente ausschließlich auf die als metrische Einheiten erkannten (den poetischen Versfüßen entsprechenden) einzelnen Taktteile beschränkt und dabei klar erfaßt wird, daß das ganze System der Akzentuierung gleichbedeutend ist mit dem „Skandieren" von Versen, zum Zweck der besseren Einprägung einer beliebigen metrischen Folge oder Ordnung... Das gegebene Ausdrucksmittel für diese lebendigen Formen, unter denen das metrische Skelett gar nicht oder doch nur ganz verhüllt wahrgenommen wird, ist nun auch nicht mehr der starre Akzent, sondern das schmiegsame Crescendo und Diminuendo... In diesem bewußten Auseinanderhalten der beiden Betonungsarten (des starren Akzentes für das tote metrische Gerüst, für die Skansion, und des geschmeidigen Crescendo und Diminuendo für die das Gerippe bekleidenden lebendigen Formen) ist uns der Schlüssel zum weiteren Eindringen in die Probleme der metrischen Wissenschaft gegeben (ibid., XI f.).

Darüber hinaus wird Metrum als Abfolge von schwachen und starken Tönen und Metrik als Lehre der unterschiedlich gewichteten Töne aufgefaßt:

C. Höweler, *Zur internationalen Uniformität d. Begriffe Metrum u. Rhythmus* (Kgr.-Ber. Bamberg 1953): Unter Metrum verstehe ich nicht nur eine bestimmte Reihenfolge von starken und schwachen Tönen, sondern auch eine bestimmte Gruppierung von langen und kurzen Tönen. Deshalb unterscheide ich ein quantitatives und ein qualitatives Metrum (48);
The International Cyclopedia of Music and Musicians (New York 1964), Art. *Meter, metre*: ...the pattern of strong and weak beats within a measure (1342 b);
E. Apfel u. C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie u. Gesch. d. mus. Rhythmik u. Metrik* (München 1974): Die musikalische Metrik, die Lehre von den Gewichtsabstufungen der Zählzeiten, Takte und Taktgruppen... (184).

Hatte beispielsweise das GaßnerL (Takt-)Gewicht und Akzent synonym verwendet (siehe oben in diesem Abschn.), so unterscheidet P. Benary zwischen beiden Ausdrücken und assoziiert mit Metrik Gewicht und mit Rhythmik Akzent. Ferner differenziert er zwischen Takt als rhythmischem und metrischem Phänomen:

Mus. Werkbetrachtung in metrischer Sicht (Mf XIV, 1961): Grundgegebenheit der Rhythmik ist der Akzent, Grundgegebenheit der Metrik das Gewicht. Akzent und Schwerpunkt fallen in der Regel zusammen. Das ergibt sich aus der Natur des Taktes. Der Takt ist ein rhythmisches Phänomen, insofern er quantitativ verstanden wird. Er ist ein metrisches Phänomen, insofern er als Werteinheit im Rahmen der Gewichtsverteilung gilt (3).

III. Seit der Mitte des 18. Jh. benennt Metrum eine Art von EINTEILUNG ZEITBESTIMMENDER ELEMENTE INNERHALB EINER KOMPOSITION.

(1) Die mehrdeutige Verwendung des Begriffsworts spiegelt sich in einem AMBIVALENTEN VERHÄLTNIS ZU RHYTHMUS wider.

(a) Metrum und Rhythmus begegnen in unkritischer oder bewußter GLEICHSETZUNG. Die mangelnde Differenzierung der beiden Prägungen wird bisweilen bis in die heutige Zeit negativ vermerkt:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 68. Stück (15. 12. 1739): Die meisten musikalischen Scribenten neuerer Zeiten, und ich darf wohl sagen, fast alle, vermischen insgemein das *Metrum* und den *Rhythmum* mit einander, oder man schreibt dem einen etwas zu, welches doch dem andern zukömmt; dahero denn hernach alle Deutlichkeit wegfällt (626 b);
Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1755): Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter Rhytmus und Metrum (221);
The Century Dictionary IV (New York u. London 1890), Art. *meter, metre*: Sometimes... the two terms are made entirely interchangeable (3739 b);
RiemannL (Bln [10]1922), Art. *Metrik*: Die Ausdrücke Metrik und Rhythmik werden vielfach als gleichbedeutend

gebraucht, wenn man nicht den ersteren Ausdruck ganz für die Poesie reserviert und in der Musik und in dem Tanz nur von Rhythmik spricht (820 b f.);
P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt. Weiten u. Grenzen* (Zürich 1959): Die musikalische Zeit hat... zwei verschiedene Erscheinungsformen. Unsere gewöhnlich angewendete Terminologie kümmert sich um den Unterschied nicht und nennt alle musikalisch-zeitlichen Abläufe wahllos Metrum oder Rhythmus. Wir müssen aber deutlich die Bedeutung dieser Begriffe unterscheiden (99);
The International Cyclopedia of Music and Musicians (New York 1964), Art. *Meter, metre*: The terms „metre" and „rhythm" are often used synonymously... (1342 b).

Die Vorstellung einer Identität der beiden Begriffswörter kann so weit gehen, daß Musiklexika über kein eigenes Stichwort Metrum verfügen. So verweist das BurkhardW (Ulm 1832) unter *Metrik* und *Metrum* auf den Art. *Rhythmus* (186), in dem dann die verschiedenen Synonyma für Takt erwähnt werden (Tempo, Mensur, Metrum usw., 266; ähnlich HäuserL, Halle 1828, Art. *Metrik* u. *Metrum*, I, 139 u. Art. *Rhythmus*, II, 52), Bezeichnungen für Verfahrensweisen, die im allgemeinen Metrum zugeschrieben werden (siehe oben, Abschn. II. (1)). Häufig begegnet die Auffassung, Metrum sei der rhythmische Bestandteil (Bewegung, Element, Gliederung, Schema usw.) einer Komposition:

Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877): *Metrum* ist das bestimmte Maass, nach welchem die rhythmische Bewegung der Sprache, wie der Musik geordnet wird (138);
GroveD II (London 1880): METRE, the rhythmic element of Song: as exemplified, in Music, in the structure of melodious phrases... (316 b);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Metrum*: ...in der Musik: die rhythmische Gliederung der Tonreihen, je nach Accent und innerem Werthe der einzelnen Töne, nach Tempo u. Charakter eines Tonstückes (452 a);
The New Century Dictionary (New York u. London 1940), Art. *meter, metre*: ...in *music*, the rhythmic element as measured by division into parts of equal time-value (I, 1052 b);
BlomD (Philadelphia 1946), Art. *Metre*: The rhythmic patterns prod[uced]. in m[usic]. by notes of varying length combined with strong and weak beats (*arsis* and *thesis*), similar to the different ‚feet' (spondees, dactyls...) in poetry (370 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Meter*: The pattern in which a steady succession of rhythmic pulses is organized... (489 a).

Metrum bzw. Metrik und Rhythmus bzw. Rhythmik werden verschiedentlich synonym verwendet, bei Riemann in einem Fall auf Polyrhythmik bezogen:

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* I (Mainz 1817): Ihre Wesenheit [sc. der „taktmässigen, rhythmischen Musik"] liegt also in einem genauen Ebenmas in Ansehung der Dauer und des Gewichts der Töne, welche Simmetrie durch den Namen R h y t h m u s , Z e i t m a s, auch wol M e t r u m oder T a k t, bezeichnet wird.
Die Lehre vom Rhythmus nennt man R h y t h m i k, auch wol R h y t h m o p œ i e oder M e t r i k (78);
HäuserL (Halle 1828): R h y t h m i k, auch wohl M e t r i k, nennt man die Lehre vom Rhythmus (II, 51);
H. Riemann, *Mus. Dynamik u. Agogik* (Hbg u. St. Petersburg 1884): S c h l i c h t e P o l y r h y t h m i k (Polymetrik). Die einfachste von der Homorhythmik, d. h. der gleichmässigen Rhythmisirung sämmtlicher Stimmen eines mehrstimmigen Satzes (Note gegen Note) abweichende Bildung ist die, dass eine Stimme (oder mehrere) sich in den Werthen der Zählzeiten bewegt, während eine andere dieselben gleichmässig untertheilt und vielleicht eine dritte nur in den Werthen höherer Einheit (Motivwerthen, Taktwerthen) fortschreitet... (191).

W. Dürr und W. Gerstenberg behandeln die Begriffswörter nicht in jeweils einem eigenen Artikel, sondern zusammen mit dem Ausdruck Takt. Sie thematisieren die Schwierigkeit, Metrum und Rhythmus in ihrer Bedeutung und in ihrer Beziehung zueinander zu definieren und voneinander zu unterscheiden. Daher sind die von ihnen genannten Versuche einer Differenzierung von Rhythmus und Metrum von einer starken Bezogenheit beider Begriffe aufeinander geprägt:

Art. *Rhythmus, Metrum, Takt*, MGG XI (Kassel 1963): Die Begriffe Rhythmus und Metrum sind in ihrer allgemeinen Bedeutung, aber auch im speziell mus. und mth. Gebrauch außerordentlich umstritten. Übereinstimmung herrscht lediglich darüber, daß sich die Musik in diesen Phänomenen einem universalen Lebens- und Ordnungsprinzip im Medium der Zeit verbindet, als deren tönende Ausformung sie erscheint... Die zahlreichen Versuche, die Begriffe Rhythmus und Metrum gegeneinander abzugrenzen, lassen sich in drei Klassen scheiden. 1. Rhythmus ist dem Metrum ähnlich (oder gar gleich), d. h. nichts anderes als streng und regelmäßig gegliederter Zeitverlauf; 2. Rhythmus ist „beseeltes" Metrum und insofern diesem untergeordnet; 3. Metrum ist regulierter Rhythmus, also ein Gliederungsprinzip, in dem allein Rhythmus sich äußern und Gestalt annehmen kann (385).

(b) Daneben erfährt Metrum eine DIFFERENZIERUNG von Rhythmus dergestalt, daß unter diesen Begriffswörtern zwei komplementäre, überwiegend äquivalente Elemente einer Komposition verstanden werden. Es gibt jedoch kein einheitliches Verständnis, was Rhythmus und Metrum jeweils auszeichnet. Vielmehr existieren mehrere Interpretationen. Im 18. Jh. wird Metrum in Hinblick auf den Klangfuß (siehe oben, II. (2)) gesehen. Doch schon hier zeigen sich geringe Differenzen: Versteht beispielsweise Scheibe unter Metrum die Art der Klangfüße und unter Rhythmus ihre Zusammensetzung in einem musikalischen Abschnitt, so begreift Marpurg Metrum als Ordnung der Klangfüße und Rhythmus als Ordnung der Takte:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.*, loc. cit.: Die Beschaffenheit der Klangfüße geht eigentlich das *Metrum* an, aber die Zusammensetzung derselben und ihre Proportion in verschiedenen poetischen Zeilen oder Melodien, die auf einander folgen, gehöret dem *Rhythmo* (627 a);

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.*, loc. cit.: Nach der sichersten Meinung aber hat der R h y t m u s es mit der Ordnung der Tacte, das M e t r u m aber mit der Ordnung der Klangfüsse zu thun (221).

Relativ verbreitet ist vom beginnenden 19. Jh. an die Vorstellung von Metrum und Metrik als einem äußeren, haltgebenden Element (Gerüst, Schema, siehe oben, II. (2)) und von Rhythmus als einem dieses Schema ausfüllenden Element; besonders deutlich bringt diese Auffassung Mersmann zum Ausdruck, der von „Schale" (Metrum) und „Kern" (Rhythmus) spricht:

A. Apel, *Ueber Rhythmus u. Metrum* (AmZ X, 1807): Wie, und wie sehr R h y t h m u s und M e t r u m von einander unterschieden seyen, ist hieraus klar: R h y t h m u s ist die Gesammtheit der Tonreihe, gleichsam ihre Gestalt in der Zeit, M e t r u m ist die Regel, nach welcher in einer Tonreihe, sie sey als Ganzes aufgefasst oder nicht, die abtheilende Verschiedenheit der Klänge, gleichförmig wiederkehrt (8 f.);
M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853): M e t r u m wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. R h y t h m u s, die Art der Bewegung in diesem Maasse (223);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Metrik*: ...die Metrik hat es mit der Aufstellung der leeren Schemata zu thun, während die R h y t h m i k das musikalische Leben innerhalb dieser Schemata betrachtet (580 a);
H. Riemann, *Neue Schule d. Melodik* (Hbg 1883 M e t r i k i s t d i e L e h r e v o n d e n T a k t a r t e n u n d i h r e r n a t ü r l i c h e n D y n a m i k, R h y t h m i k d i e L e h r e v o n d e r f r e i e n m u s i k a l i s c h e n B e w e g u n g i n n e r h a l b d e r m e t r i s c h e n S c h e m a t a (182);
H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Bln 1926): ...Metrum und Rhythmus verhalten sich zu einander wie Schale und Kern (54).

Das *Century Dictionary* ordnet in ähnlicher Weise Rhythmus und Metrum die Eigenschaft des Inhalts und des Rahmens zu, versteht aber Rhythmus als mit den Akzenten und Akzentmustern befaßt und Metrum als diese Akzente zusammenfassendes Element, als Zeitfaktor; diese Bedeutungen würden jedoch bisweilen umgekehrt:

The Cent. Dictionary IV (New York u. London 1890), Art. *Meter, metre*: *Rhythm* may be distinguished from meter in that it deals primarily with the accents and the typical and actual accentual patterns, which meter gathers into groups and sections in accordance with their timevalue. This distinction, however, is not always observed or even acknowledged. Sometimes the meaning of the term is reversed, rhythm being made a matter of time, and meter one of accent (3739 b).

Verschiedene Autoren verwenden in diesem Zusammenhang das Merkmal der Gliederung, was sie auf beide Begriffswörter beziehen, konnotieren aber ebenso wie Apel, Hauptmann u. a. (siehe oben) mit Metrik einen Rahmen, innerhalb dessen sich Rhythmus abspielt:

Th. Wiehmayer, *Mus. Formenlehre in Analysen* I: *Grundformen* (Magdeburg 1927): ...beruht unser Tonsystem auf z w e i E i n t e i l u n g s a r t e n, die ihrem Wesen nach durchaus verschieden sind. Die eine Art, welche durch Taktstriche und Notenbalken herbeigeführt wird, heißt die m e t r i s c h e E i n t e i l u n g, unter der anderen Art, die den inneren Zusammenhang der Tongruppen betrifft, ist die r h y t h m i s c h e E i n t e i l u n g zu verstehen (7);
H. Schenker, *Neue mus. Theorien u. Phantasien* III: *Der freie Satz* (Wien [1935] ²1956): M e t r i k und R h y t h m i k stellen in der Musik dasselbe vor wie in der Sprache. Voraussetzung der Metrik ist eine Gliederung in der Zeit überhaupt, Voraussetzung der Rhythmik aber ist eine Gliederung der in der Zeit sich ereignenden besonderen Wort- und Tonfolgen. Die Metrik ist absolut, das Zeit-Schema an sich, der Rhythmus ist relativ, das besondere Spiel von Wort- oder Tonfolgen innerhalb dieses Zeit-Schemas (183).

P. Benary verbindet mit Akzent als Voraussetzung von Rhythmik Zufälligkeit und mit Gewicht als Voraussetzung von Metrik Gesetzmäßigkeit; daraus leitet er eine in Hinsicht auf Metrik untergeordnete Position von Rhythmik ab:

Mus. Werkbetrachtung in metrischer Sicht (Mf XIV, 1961): Grundgegebenheit der Rhythmik ist der Akzent, Grundgegebenheit der Metrik das Gewicht... Der Takt ist ein rhythmisches Phänomen, insofern er quantitativ verstanden wird. Er ist ein metrisches Phänomen, insofern er als Werteinheit im Rahmen der Gewichtsverteilung gilt. Da der Akzent ursprünglich nichts mit der quantitativen Einteilung des musikalischen Zeitablaufs zu tun hat, muß die Akzentlage unter rhythmischem Aspekt als zufällig gelten. Da das Gewicht mit der wertmäßigen Staffelung des musikalischen Zeitverlaufs aufs innigste zusammenhängt, muß die Gewichtsverteilung als normgebend gelten. Daraus ergibt sich eine generelle Unterordnung der Rhythmik unter die Metrik (3).

Die mitunter genau umgekehrte Zuweisung der Bedeutungen und Funktionen von Metrum und Rhythmus wird deutlich, wenn man Aussagen schon genannter Autoren einander gegenüberstellt. Wiehmayer und Benary etwa konnotieren mit dem Ausdruck Metrik bzw. Metrum eine Zusammenfassung zu Gruppen und mit dem Ausdruck Rhythmik bzw. Rhythmus ein gliederndes, aufteilendes Moment:

Th. Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917): Die Zerlegung in kleinere Zeitwerte fällt in den Bereich der R h y t h m i k, als der Lehre von der verschiedenen Dauer der Tongebungen. Die Zusammenfassung zu Gruppen führt uns dagegen auf das Gebiet der M e t r i k, der Lehre von den Symmetrien, von der Gegenüberstellung gleichartiger Abschnitte (28);
Benary, *Mus. Werkbetrachtung...*, loc. cit.: Die Erfahrung dessen, was Metrum ist, ist ein Erlebnisvorgang. Rhythmus zu erfahren, ist dagegen wesenhaft ein Erkenntnisvorgang, durch sinnliche Wahrnehmung vermittelt... Metrum ist seinem Wesen nach synthetisch, d. h. zusammenfassend, gruppierend, ordnend. Es betrifft das Dauernde im Wechsel. Rhythmus dagegen ist seinem Wesen nach analytisch,

d. h. gliedernd, zerlegend, aufteilend. Er betrifft das Wechselnde in der Dauer. Rhythmus allein ist ohne Spannungseffekt. „Spannend" wird er erst durch das qualitative Moment des Metrischen (4).

Andere wiederum weisen Metrum eine gliedernde Eigenschaft und Rhythmus eine zusammenfassende, gruppierende Eigenschaft zu:

H. Scherchen, *Lehrbuch d. Dirigierens* (Lpz. 1929): Das Wesen des M e t r u m s besteht darin, daß ein sich gleichbleibender kleinster Wert (Achtel, Viertel, Halbe) den Musikablauf ausmißt; R h y t h m u s aber bedeutet die künstlerische Gliederung, Zusammenfassung und Gestaltung solcher kleinster Zeitwerte zu Gruppen... (302 f.);
I. Strawinsky, *Poétique mus.* ([Cambridge, Mass. 1942] Neuausg. Paris 1945): ...le mètre résout la question de savoir en combien de parties égales se divise l'unité musicale que nous nommons la mesure, et le rythme résout la question de savoir comment seront groupées ces parties égales dans une mesure donnée (44).

J. Kunst faßt Metrum und Rhythmus zwar als unterschiedlich auf, sieht jedoch einen engen Zusammenhang zwischen beiden Ausdrücken insofern, als Rhythmus die Rationalität von Metrum belebe, wodurch letzteres „beseelt" werde:

Metre, Rhythm, Multi-Part Music (Leiden 1950): To put it in a nutshell, one might say: *rhythm is inspired metre*, or still better: *metre is the rational analysis of the living rhythm* (2).

(2) Metrum wird im Sinne von GLIEDERUNG ODER PHRASIERUNG verwendet. Die Vorstellung einer Gliederung wird dabei auf verschiedene Aspekte bezogen (auch hier zeigt sich, daß es keine Einheitlichkeit im Verständnis des Begriffsworts gibt), so auf Rhythmus, Taktglieder, Tonfolgen. H. Riemann erwähnt darüber hinaus die Hervorhebung einzelner Töne als Mittel, eine Einteilung kenntlich zu machen:

RiemannL (Lpz. 1882): *Metrik* ist in der Musik die Lehre von den Taktarten, den Unterteilungen der Taktglieder und den Zusammenfassungen mehrerer Takte zu Bildungen größerer Ausdehnung... (580 a); siehe auch BremerL (Lpz. 1882), zit. oben, III. (1)(a);
H. Riemann, *Neue Schule d. Melodik* (Hbg 1883): Das Wesen des Metrums (Taktes) ist die Zerlegung der einander folgenden Töne in übersichtliche Gruppen durch stärkere Hervorhebung einzelner Töne... (182);
The Century Dictionary IV (New York u. London 1890), Art. *meter, metre*: In *music*, the division of a composition into parts of equal time-value and of similar essential rhythmic structure (3739 b);
H. Schenker, *Neue mus. Theorien u. Phantasien* III: *Der freie Satz* (Wien [1935] ²1956): Voraussetzung der Metrik ist eine Gliederung in der Zeit überhaupt... (183).

Wohl singulär verwendet Riemann den Ausdruck Phrasierung bzw. Phrasierungslehre in Hinsicht auf Metrik:

System d. mus. Rhythmik u. Metrik (Lpz. 1903): Nun endlich bin ich... so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik (oder Metrik, oder Phrasierung, oder wie sonst man diese Lehre im ganzen nennen will) mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren... (Vorwort, IX);
Man sollte auch in der Poetik unterscheiden zwischen absoluter Rhythmik und angewandter Rhythmik; die erstere würde mit der elementaren musikalischen Rhythmik (Taktlehre und Schematismus des Periodenbaues) nicht nur harmonieren, sondern identisch sein, die letztere, die M e t r i k dagegen, etwa auf einer Linie stehen mit der musikalischen Phrasierungslehre, der Lehre von der Begrenzung der Motive und ihrer Verbindung zu Sätzen (12).

(3) Daneben heben H. Riemann und nach ihm weitere Musiktheoretiker bei Metrik bzw. Metrum das Kennzeichen einer ZUSAMMENFASSUNG ZU GRUPPEN hervor. Die Gruppenbildung von einzelnen mus. Elementen kann auch unter dem Gesichtspunkt der Gliederung eines größeren Ganzen gesehen werden. Riemann bezieht den Ausdruck in diesem Begriffsverständnis einerseits auf Takte, andererseits auf rhythmische Bestandteile; Kunst nennt die Gruppierung melodischer Elemente, und Benary schließlich spricht allgemein von Gruppierung:

H. Riemann, *Die Elemente d. Mus. Aesthetik* (Bln u. Stuttgart 1900): Die Lehre von der symmetrischen Zusammenordnung der rhythmischen Einheiten zu Bruchstücken neuer größerer Bildungen nennt man M e t r i k... (141); siehe auch RiemannL (Lpz. 1882), zit. im vorangehenden Abschn., sowie Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917), zit. oben, III. (1)(b);
J. Kunst, *Metre, Rhythm, Multi-Part Music* (Leiden 1950): *In music* we understand through the science of metre the science of the grouping of melodic elements in longer and shorter and in stressed and non-stressed sounds... (1); siehe auch Höweler, *Zur internationalen Uniformität...* (Bamberg 1953), zit. oben, II. (4);
P. Benary, *Mus. Werkbetrachtung in metrischer Sicht* (Mf XIV, 1961): Wenn wir sagten, die Gruppenbildung als kleinste metrische Einheit bilde die Grundlage für jede musikalische Logik und Form, so war diese Verbindung von Logik und Form durchaus nicht zufällig... Das gruppierende Metrum, der ausfüllende Sinn metrischer Schwerpunkte und die thematische Gehalteinheit finden ihr Gegenstück in der musikalischen Form als überschaubarer, statischer Gegebenheit (8).

Auch von mus. Periodenbau oder Satzbau ist in Hinsicht auf die zusammenfassende Eigenschaft von Metrum die Rede, wobei hin und wieder die Analogie zur Dichtkunst erwähnt wird:

Riemann, *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903): Wir treten nunmehr ein in die systematische Entwicklung... des Zusammenschlusses von Einzelmotiven zu größeren Formen, also des musikalischen Periodenbaues (M e t r i k) (18);
II. Teil. METRIK. Lehre vom musikalischen Satzbau (196);
So orientierten wir uns erst über die Möglichkeiten der Gestaltung der Inhalte der kleinsten selbständigen melodischen Einheiten, der M o t i v e, um dann mit deren Verknüpfung zu längeren Reihen einen Ausblick auf die

Möglichkeiten des m u s i k a l i s c h e n S a t z b a u e s im Großen (M e t r i k) zu gewinnen (307);
RiemannL (Bln [10]1922), Art. *Metrik*: Damit fällt die gesamte Lehre vom Aufbau musikalischer Sätze, welche gewiß mit der Lehre vom Strophenbau in der Poesie in Parallele steht, unter den Begriff der Metrik... (821 a);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Nur kennt die Musik die „prosaische" Ausdrucksweise nicht, sie ist stets gebundene Sprache, und deshalb ist die Anwendung des Wortes „Metrik", das ja eigentlich zunächst „Lehre vom Versbau" bedeutet, auf die Musik im Sinne von „Satzbau" und „Versbau" zugleich durchaus gerechtfertigt (22).

Mitunter gilt Metrik als „symmetrische Zusammenordnung" von mus. Elementen (Riemann, *Elemente*...; zit. oben in diesem Abschn.) bzw. als „Lehre von den Symmetrien". Auch unterschiedlich große Symmetrien werden konstatiert, die sich vom Takt bis zur Periode erstrecken:

RiemannL (Bln [10]1922), Art. *Metrik*: Die musikalische Metrik ist also die L e h r e v o n d e n S y m m e t r i e n, als deren kleinste die Takte... zu gelten haben, während die größten sich als in Vorder- und Nachsatz gegliederte P e r i o d e n erweisen (822 a); siehe auch Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917), zit. oben, III. (1)(b).

Lit.: R. L. CROCKER, Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory, Journal of Music Theory II, 1958; G. HENNEBERG, Theorien zur Rhythmik u. Metrik, Mainzer Studien zur Musikwiss. VI, Tutzing 1974; W. SEIDEL, Über Rhythmustheorien d. Neuzeit, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. VII, Bern u. München 1975; DERS., Art. Rhythmus, Metrum, Takt, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2004

Minima

lat. (belegt seit um 1320), Bezeichnungsfragment von semibrevis minima, die kleinste semibrevis; ital. minima, frz. minime, engl. minim.

I. (1) Als minimae werden seit um 1300 in Frankreich jene KLEINSTEN SEMIBREVES bezeichnet, die durch die Fraktion der brevis über die drei equales (minores) oder die zwei inequales semibreves (minor, maior) hinaus entstehen. (2) Diese semibrevis minima, welche ursprünglich ein vom tempus her bestimmter Wert ist, wird sehr bald zur MASSEINHEIT für die Größe des tempus und überhaupt aller Werte. (3) In der ars nova (seit um 1320) ist die minima keine semibrevis mehr; sie verhält sich zur semibrevis wie die brevis zur longa. Die minima wird als KLEINSTER WERT begriffen.

II. In der Musiklehre des frühen Trecento, derzufolge die Fraktion der brevis über die zweite Teilungsstufe hinaus getrieben wird, heißen die SEMIBREVES DER DRITTEN DIVISIO minimae. Diese minima wird erst Mitte 14. Jh. von einem aus der Teilung des tempus hervorgehenden und von ihm her bestimmten Wert zur (gleichbleibenden) Maßeinheit verschiedener tempora umgedeutet. Im letzten Drittel des 14. Jh. wird die ital. Notation der frz. angeglichen.

III. Die in Italien seit der Mitte des 14. Jh. und in Frankreich seit dem letzten Drittel des 14. Jh. gebrauchten semiminimae erweisen die minima als einen RELATIVEN WERT (der gleichwohl die Maßeinheit aller Werte bleibt).

IV. Im 16. Jh. wird die minima zur NOTE EINES HALBEN TACTUS, im 18. Jh. zur HALBEN NOTE.

I. (1) Als semibreves minimae werden in Frankreich jene KLEINSTEN SEMIBREVES bezeichnet, die durch die um 1300 aufkommende Fraktion der brevis über die drei semibreves equales (minores ◆◆◆·) oder die zwei inequales (minor-maior ◆◆· oder maior-minor ◆◆·) hinaus entstehen (→ Semibrevis); die minor ($\frac{1}{3}$) spaltet sich in zwei minimae ($\frac{1}{6}$), die maior ($\frac{2}{3}$) in eine semimaior ($\frac{3}{6}$) und eine minima ($\frac{1}{6}$):

■
◆◆· ◆◆· ◆◆◆·
$\frac{1}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$

◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆·
$\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{4}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$

Durch ihren Namen wird die semibrevis minima als Extremwert bezeichnet; ihre Proportion zu den anderen Werten ist im Namen nicht ausdrücklich angesprochen, wird jedoch mitgedacht und tritt als das dem Begriffe nach Wesentliche hervor, wenn es eine semiminima gibt. Schon in Philippe de Vitrys *Ars nova* (zw. 1321 und 1324/25) ist von semiminimae die Rede (CSM 8, 24, 29f.), wobei auch der Widerspruch zwischen der wörtlichen Bedeutung von minima („die Kleinste") und der Tatsache, daß der Wert, der diesen Namen trägt, nicht mehr der kleinste ist, hervorgehoben wird. Um bei einem wörtlichen Verständnis des Namens minima „die Stufe zu wahren, auf die der so benannte Wert gestellt wurde" (so auch Hanboys, CS I, 405a), oder um (wie es in einer anderen Version heißt) „die Superlativform einzulösen", könnte man die semiminima in minima umbenennen:

Ars nova: Minimae tamen et semiminimae, ad gradum salvandum in quo posita fuit minima, alia nomina imponi possent, ita quod minima vocetur semiminor et semiminima minima nominetur (CSM 8, 24);
Ars quevis mensurandi motetos (Ms. um 1362): Minime et semiminime ad gradum superlativum solvendum..., alia nomina imponi possunt, ita quod minima vocetur semiminor et semiminima minima (CSM 8, 65; nach Ms. Paris BN lat. 7378 A, f. 62a).

Doch ist der Name minima schon zu fest mit dem Wert verbunden, den er bisher bezeichnet, als daß sich dieser Vorschlag durchsetzte. Überdies wird die semiminima von der Notationslehre der Ars nova aufgegeben, so daß die minima ihren Namen konkurrenzlos trägt.

(2) Die semibrevis minima verfestigt sich sehr bald zur elementaren Werteinheit (die vorher das tempus bildete); d.h. statt ein vom tempus her bestimmter Wert zu sein, ist sie nun die MASSEINHEIT für die Größe des tempus und überhaupt aller Werte. Zugleich beginnt die allmähliche Umdeutung der bisherigen tempus-Teil-Namen (semibreves maior, semimaior, minor und minima) in Namen für semibrevis-Werte, welche nach minimae messen. Dies zeigt sich in Vitrys Nomenklatur der semibreves im tempus maius, das durch trochäische Inegalisierung der minimae und deren Auflösung in drei minimae entsteht
(◆◆◆· ◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆◆· ◆◆◆·
2 1 6 2 1 5 1 1 1 1 5 1 1 1 1 4 1 1 5 1 3
◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆◆· ◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆·
5 1 2 1 4 1 1 2 1 4 1 1 1 1 1 2 1 3 3 2 1 2 1 3
◆◆◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆◆◆· ◆◆◆◆◆◆◆◆·
2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1
◆◆◆◆◆◆◆◆◆·): Der Name minor verbleibt bei
1 1 1 1 1 1 1 1 1
der semibrevis im Werte von zwei minimae, obwohl dem alten tempus-Teil semibrevis minor nun eine semibrevis im Werte von drei minimae entspräche. Auch die übrigen Namen, soweit sie noch tempus-Teile bezeichneten, werden zu Namen für semibrevis-Werte, welche nach minimae messen: die semibrevis im Werte von sechs minimae heißt maior, die zu fünf oder vier semimaior, die zu drei recta (CSM 8, 23f.). Das alte, von Vitry als tempus perfectum minimum klassifizierte tempus Francos füllen nicht mehr als drei semibreves, und diese sind semibreves minimae:

Ars nova: Minimum tempus posuit Franco. Unde notandum est secundum magistrum Franconem..., quod minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem sunt adeo strictae quod amplius dividi non possunt, nisi per semiminimas dividantur (CSM 8, 29);
vgl. Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25): ...patet Franconem posuisse minimas semibreves, quas tamen moderni invenisse se fatentur (CS II, 400b).

Die Betrachtung von Francos semibreves minores als semibreves minimae erklärt es auch, daß Franco die Erfindung der figura minimae (◆) zugeschrieben wird, welche bei ihm allerdings nur ligiert – in der figura cum opposita proprietate – vorgekommen sei (der nach oben gerichtete tractus weist die erste Note als semibrevis minor, d.i. eine minima im Sinne der moderni, aus):

Anon., *Musica mensurabilis* (1. Hälfte 14. Jh.): Figuram minime prius invenit Franco, qui posuit eam ligatam, sed iam per se

ponitur a modernis (Ms. Paris BN lat. 7378 A, f. 58'b; nach U. Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, BzAfMw VIII, 85).

(3) Die im 2. Jahrzehnt des 14. Jh. aufkommende minima-Kaudierung (♦) als wichtigster Faktor einer unmittelbar veranschaulichenden semibreves-Notation führt zur Überwindung des Fraktionsprinzips und ermöglicht die ars nova. Diese besteht in der Anwendung der Regeln für die ordinatio von longa und brevis (ars vetus) auch auf die kleineren Werte, so daß sich wie die brevis zur longa, so die semibrevis zur brevis und die minima zur semibrevis verhalten:

Anon. III CS III (1. Hälfte 14. Jh.): De nova arte, quam Philippus de Vitriaco nuper invenit, dicam hoc modo... Sciendum est, quod sicut in veteri arte est, ita in nova. Sed in veteri arte longa ante longam valet tria tempora, et sic brevis ante brevem valet tres semibreves; et hoc de modo perfecto intelligendum est. Ita sicut se habet brevis ad longam, ita semibrevis ad brevem et minima ad semibrevem... (CSM 8, 85).

Die minima ist also keine semibrevis mehr, sondern sie verhält sich zur semibrevis wie die brevis zur longa. Sie ist der KLEINSTE WERT und die Maßeinheit für alle anderen (mit impartita im folgenden Zitat ist gemeint, daß es nur eine gibt, nicht auch eine imperfecta wie bei den größeren Werten):

Johannes de Muris, *Compendium musicae pract.* (um 1322): Minima quae est? Impartita est. Quid est minimum absolute? Quod est metrum et mensura omnium, quae in eodem genere continentur (ed. Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, Diss. Freiburg i. Br. 1967, II, 164).

Der Verfasser des *Quartum principale* (spätes 14. Jh.) vergleicht die minima mit der Eins im Zahlenreich:

Musica... mensurabilis incipere habet a minima crescendo sicut numerus ab unitate, et sic unitas et minima convertuntur (CS IV, 262a).

Nach Anon. 6 CS I (14. Jh.) ist die minima die erste Note, weil sie in der kürzesten Zeit ausgeführt wird:

...voco illam figuram sive notam primam, quae prima est in voce. Unde cum quanto vox sit minor, tanto prior est in voce, sequitur quod minima vox prima est in voce sive in prolatione (CSM 12, 40).

Die minima kann weder perfiziert noch imperfiziert werden, man darf sie weder perfekt noch imperfekt nennen:

id.: minima nec potest perfici nec imperfici... ista non debet dici perfecta, ⟨nec⟩ imperfecta debet appellari (ibid. 40; zur Korrektur vgl. S. 42).

II. Wie die frz., so geht auch die ital. Entwicklung vom Prinzip der brevis-Fraktion (vgl. oben I. (1)) aus. Die Fraktion wird hier sogar um eine Stufe erweitert, so daß sich das perfekte tempus in bis zu 12, das imperfekte in bis zu 8 semibreves unterteilt. Marchetus von Padua (*Pomerium*, zw. 1321 u. 1326) unterlegt dem Fraktionsprozeß (→ Semibrevis) ein Gerüst von divisiones: das tempus perfectum zerfällt in einer ersten divisio in drei gleiche semibreves (divisio ternaria), in einer zweiten in sechs (senaria) oder aber in neun (novenaria), in einer dritten (die sich an die senaria perfecta anschließt) in zwölf (duodenaria); das (auf ⅔ des tempus perfectum verkürzte) tempus imperfectum unterteilt sich ganz entsprechend in zwei gleiche semibreves, weiter in vier (secunda divisio temporis imperfecti secundum Ytalicos) bzw. sechs (tertia divisio temporis imperfecti secundum Gallicos) und schließlich in acht (quarta divisio temporis imperfecti secundum Ytalicos). Von diesen divisiones her werden die semibrevis-Werte auch benannt; die semibreves der ersten divisio heißen maiores, minores die der zweiten und minimae die SEMIBREVES DER DRITTEN DIVISIO. Allerdings werden (offenbar nach frz. Vorbild) auch die semibreves der tertia divisio temporis imperfecti secundum Gallicos, die als ein modus Gallicus gilt, minimae (statt minores) genannt, und zwar minimae in primo gradu im Unterschied zu den semibreves der quarta divisio temporis imperfecti secundum Ytalicos, die minimae in secundo gradu heißen:

Pomerium: Secundum... Gallicos... statim transimus ad tertiam divisionem temporis imperfecti, quae est in sex semibreves aequales, quae vocantur minimae in primo gradu, eo quod ultra divisionem minorum semibrevium dividuntur (CSM 6, 174). ...secundum Italicos ad quartam divisionem temporis imperfecti pertinent, quae est in octo...; quae vocantur minimae in secundo gradu (ibid. 176).

Die spätere Lehre des Trecento hält an der Einheit des tempus nicht fest, sondern bildet verschiedene tempora je nach der Zahl der minimae, die sie enthalten: ein quaternarium zu vier, ein senarium perfectum und ein senarium imperfectum zu sechs, ein octonarium zu acht, ein novenarium zu neun und ein duodenarium zu zwölf minimae (vgl. *Fragmentum de mensuris*, 2. Hälfte 14. Jh., AMIS I/1, 51 f.; *Fragmentum de proportionibus*, spätes 14. Jh., ibid. 55; Prosdocimus de Beldemandis, *Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum*, 1412, CS III, 230b ff.). Die minima ist hierbei nicht mehr ein aus der Teilung des tempus hervorgehender und von ihm her bestimmter Wert, sondern umgekehrt die (gleichbleibende) Maßeinheit der verschiedenen tempora. Im letzten Drittel des 14. Jh. werden die so entstandenen Mensuren den frz. angeglichen (→ Semibrevis).
Im System des Georgius Anselmus Parm. (*De musica*, 1434, ed. Massera 197) heißen die Noten im Werte von $^1/_5$ tempus minima maior, $^1/_6$ tempus minima media und $^1/_7$ tempus minima minor.

III. Die in Italien seit der Mitte, in Frankreich seit dem letzten Drittel des 14. Jh. gebrauchten semiminimae zwingen die Theoretiker dazu, die minima als einen bestimmten RELATIVEN WERT aufzufassen, unterhalb dessen auch noch kleinere Werte gebildet werden können. Dieser minima-Begriff ist besonders von ital. Autoren klar formuliert worden, bei denen (trotz Übernahme der frz. Notation) die ital. Auffassung der minima als tempus-Teil nachwirkt. Johannes Vetulus de Anagnia (3. Drittel 14. Jh. od. später, vor 1430) begreift die minima als einen bestimmten relativen Wert („sie ist ins Verhältnis gesetzt zu obigen Arten größerer Dauern und tritt als die kleinste auf in allen prolationes gemäß ihrer Gattung"; zum Begriff prolatio s. den folgenden Exkurs) und hebt diese „relative" minima (minima respectiva) ab von einer „absoluten" minima (minima simplex):

Et est duplex minima, ...respectiva, et simplex. Respectiva dicitur respectu superiorum majorum di⟨vis⟩ionum majorum prolationum, et reperitur minima in omnibus prolationibus secundum genus suum. Simplex minima quoad vocem est sicut athomus quoad tempus. Et sicut per athomum recolitur tempus,

sic per minimam simplicem mensure vocum de gradu ad gradum reducuntur ad maiores (CS III, 132bf.).

Auch dem Ps.-Theodoricus de Campo (Ende 14. od. Anfang 15. Jh., Ms. um 1430) ist die minima ein bestimmter relativer tempus-Teil, der je nach Beweglichkeit der Stimme eines Sängers auch kleinere Werte (semiminimae) zulasse:

tanto dicimus illam notam maiorem vel minorem, quanto plures vel pauciores ipsius temporis partes continet, et illam dicimus minimam, que extremam partem dicti numeri assumpti pro tempore continet... quicquid ex agilitate vocis apte et pulchre supra dictum numerum pretaxatum quis facere poterit, semiminima poterimus respective nuncupare (CS III, 191b).

Nur wenn die Zahl der semibreves, in die ein tempus zu teilen ist, unbestimmt wäre, müßte die kleinste einem Sänger (bei Gleichteilung des tempus) mögliche semibrevis minima genannt werden:

secundum... agilitatem [sc. vocis] tot semibreves tales poterint pro uno tali tempore poni, quot per se proferre valebit mensura determinata servata, et illa semibrevis apud talem cantorem minima, et non semiminima, poterit nuncupari, que in suo divisionis tempore indivisibilem continebit (CS III, 191a).

*

Exkurs: Manche Autoren (Johannes Vetulus, Philippus de Caserta, Johannes Tinctoris und Johannes Hothby) halten auch für die als relativen Wert bestimmte minima daran fest, daß sie der kleinste Wert ist, und deuten die semiminimae als minimae von anderer Dauer. Johannes Vetulus sieht für das ganze Wertsystem drei verschiedene Vortragsweisen (prolationes maior, minor und minima) vor, deren minimae sich zueinander verhalten wie 6:4:3; die semiminimae (♦) sind minimae der minor prolatio unter solchen der maior oder minimae der minima prolatio unter solchen der minor:

quia aliquando divisio minoris prolationis miscetur cum maiori et minima cum minori et quia inter predictas esset magna confusio, quia non bene reducerentur ad perfectionem, oportet quod de necessitate una prolatio cognoscatur ab alia: minime minoris prolationis inter minimas majoris aut minime prolationis inter minimas minoris mutentur aliqualiter in figura, videlicet ut patet hic: ♦ ♦ ♦ ♦ (CS III, 177b).

Philippus de Caserta (Egidius de Murino?; um 1375), der die Werte auch gemäß anderen Prolationen als der des Tenors teilt, versteht die neuen Werte als Diminution oder Augmentation der minima:

Et primo intendo dicere de semiminima, quia sine ipsa factum est nihil in musica; et licet aliqui Magistri dicant, quod [non] est dare ultra minimam, quod ego teneo, tamen opportet quod per signa cognoscantur qualitates ipsarum figurarum... minime vel plene vel vacue aliquando per figuram et aliquando per proprietatem suscipiunt diminutionem vel augmentationem (CS III, 120b).

Der anon. Verfasser des *Tractatulus de figuris et temporibus* (nach Philippus de Caserta) spricht (AMIS I/1, 80) von minimae diminutionis (was wohl nicht bloß auf die Werte der sesquitertia proportio zu beziehen ist) und notiert die Werte aller von ihm gelehrten Proportionen mit hohlen minimae. Die Auffassung der semiminimae (verstanden im Sinne von imperfectae minimae) als minimae bekundet sich auch in den Bezeichnungen minimae additae oder minimae imperfectae für die im Sesquitertiaverhältnis zu den minimae befindlichen semiminimae. Minimae additae heißen sie im *Compendium totius artis motetorum* (um 1340):

Quatuor minimae additae valent semibrevem perfectam vel tres minimas (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 36).

Minimae imperfectae heißen sie bei Philippus de Caserta und Anon. V CS III:

Philippus de Caserta: Sunt autem et aliae figure que vocantur minime imperfecte; ex quibus ponuntur quatuor pro tribus (CS III, 121a);
Anon. V CS III (letztes Viertel 14. Jh.): inveniuntur etiam minime imperfecte, quarum quatuor ponuntur pro tribus, et hoc in majori prolatione (CS III, 394a; vgl. 395b die Bezeichnung minima perfecta für die normale minima);

Ps.-Theodoricus de Campo spricht geradezu von imperfizierten minimae:

Et etiam dicte minime recipiunt augmentationem alterationis; sed non possunt imperfici nisi numerando quaternarium numerum pro ternario (CS III, 121a).

Johannes Tinctoris, der die minima als nota valoris individui definiert (*Diffinitorium*, Neapel 1473/74, ed. Machabey 36), erklärt die geschwärzten oder mit Fähnchen versehenen minimae als proportional verkürzte minimae und weist die Bezeichnung semiminimae zurück:

Proportionale musices (um 1476): Et quamvis ita sub proportione dupla 2 minimae pro una ponuntur, non tamen propter hoc, ut indocti gariunt, semiminimae sunt, sicut 2 maximae pro una, 2 longae pro una, 2 breves pro una, 2 semibreves pro una sub hac proportione scribuntur aut proferuntur nec tamen inde semimaximae, semilongae, semibreves, semisemibreves dicuntur (CS IV, 157b).

Ähnlich stellt auch Hothby (gest. 1487) fest, statt von der semiminima müsse eigentlich von einer zwei- oder dreimal in der gleichen Zeit, wie sonst eine, gesungenen minima gesprochen werden:

Regule cantus mensurati: Vnde vltra minimam non datur minimum, licet habeamus in vsu abusiue hoc uocabulum semiminima, que dicitur quasi minime medietas. Sed proprie non dicitur semiminima, sed minima bis vel ter prolata eodem tempore in quo minima debet pronunciari; si bis tamen ad minimam, dicitur dupla, si ter tripla, si quater quadrupla (Ms. Florenz, Bibl. Laur., Plut. 29, 48, f. 120).

*

Ist die minima auch nicht mehr der kleinste Wert, so behält sie etwas von einem Extremwert insofern noch, als sie die kleinste elementare Werteinheit bleibt. Dies wird von den Theoretikern in verschiedener Weise zum Ausdruck gebracht. Nach Ps.-Theodoricus de Campo kann die minima zwar in semiminimae geteilt werden, doch ist die minima („simplex minima" im Gegensatz zu „semiminima") die Einheit, mit der ein tempus zur Vollendung gebracht wird:

Tamen per simplicem minimam omnes divisiones reducuntur ad perfectionem, quelibet in numero suo (CS III, 193b).

Prosdocimus de Beldemandis (*Expos. tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris*, 1412, AMIS III/1, 25–31) und Ugolino von Orvieto (*Declaratio musicae disciplinae*, um 1430, CSM 7 II, 64–66) beschreiben die minima als die kleinste der an den Mensuren modus, tempus und prolatio unmittelbar beteiligten Noten (partes prolationis). Guilielmus monachus (späteres 15. Jh.) nennt die Noten maxima bis minima principales figurae; die semiminima und deren Hälfte aber werden aus der minima „herausgezogen":

Quinque principales sunt figurae... Semiminima autem et dimidia semiminima extrahuntur a minima (CSM 11, 16).

Dem Verfasser der *Musice compilatio* (spätes 14.Jh.) zufolge gehören die Werte, die kleiner sind als die minima (semiminimae), nicht der ars an:

Nota quod semiminimae sunt hec: ♦ ♦ ♦ ♦ et non sunt de arte (AMIS I/1, 69);
vgl. Nicasius Weyts (15.Jh.): Partes immediate semibrevium sunt minime. Partes immediate minimarum non sunt in arte, quia ultra minimum non est dare minimum; sed tantum sunt in usu, quia tantum sunt due semiminime et quatuor cromata (CS III, 263a);
vgl. Melchior Schanppecher, *Musica figurativa* (Köln 1501): Harum [sc. figurarum] nos octo ponimus, licet antiqui quinque solum locarunt, credentes in his quinque dumtaxat fore proportiones per primos musicae gradus, puta modum, tempus et prolationem. Non tamen erravere; habet enim minima specialissime speciei rationem. Quae in duas alias tantummodo scinditur, rursus et alia in alias duas et sic in infinitum. Quo fit, ut de sequentibus tribus nulla scientia esse perhibetur, sed habilitas quaedam. Ideo non eas apposuere primi artis autores, nos vero habilitatis gratia non omittimus (ed. K.W. Niemöller, 2).

*

Exkurs: Einige englische Theoretiker des späten 14. und des 15.Jh. setzen allerdings das gradus-System über die minima hinaus fort. So ist bei Johannes Torkesey (spätes 14.Jh.?) nicht die minima (♦), sondern der folgende Wert (♦), simpla genannt, die elementare Werteinheit (CSM 12, 58). Auf diese simpla geht dann bei Willelmus (*Breviarium*, spätes 14.Jh.) auch der Name minima über. Willelmus nennt sie minima, nicht weil es keine kleineren Werte geben könne, sondern weil kleinere Werte von der menschlichen Stimme nicht mehr recht wahrnehmbar realisiert werden könnten:

pono crochetum [♦] seu simplam vel minimam, non quia ea minor non possit esse, sed quia – data mensura longarum, brevium – non bene humana voce pronuntia(re)tur perceptibilis (CSM 12, 25).

Allerdings seien die Sänger schon zum folgenden Teilwert, der semicrocheta (♦), gelangt:

voco crochetum minimam, licet iam artificio et usu cantores moderni ad minorem divisionem vocis pervenerunt, scilicet ad ⟨semi⟩crochetam (ibid.).

In der Tat ist bei Johannes Hanboys (2. Hälfte 15.Jh.) jene semicrocheta die minima (CS I, 405a).

*

Von einer neuen Vorliebe für das „Einfache" her ist es zu verstehen, wenn Herbenus Traject. die semiminima unter Hinweis auf die wörtliche Bedeutung von minima („die Kleinste") wieder ablehnt:

De natura cantus ac miraculis vocis (1496): veteres... brevissimam notulam quae proferri posset minimam vocaverunt, propterea quod ulterius dividi nequiret – nam superlativum supra se gradum nullum recipit: – quam tamen moderni in semiminimam dividunt (ed. Smits van Waesberghe 60).

IV. Im 15.Jh. ist nicht mehr die minima die Maßeinheit, sondern die jeweilige tactus-Note (→ Tactus IV): in der prolatio maior die minima, in der prolatio minor und im tempus perfectum diminutum die semibrevis und im tempus imperfectum diminutum die brevis. Um 1500 empfehlen einige Theoretiker (Schanppecher, 1501; Cochlaeus, *Introductorium musicae,* zw. 1504 u. 1506), in allen Mensurzeichen (mit Ausnahme von Proportionen und Augmentation) den tactus nach der semibrevis zu schlagen, und drücken die Notenwerte als Vielfache oder Teile der tactus-Note semibrevis aus; hierbei kommt der minima ein halber tactus zu (in der prolatio maior ein drittel tactus). Die Auffassung der semibrevis als der tactus-Note schlechthin und der minima als der Note eines halben tactus hält sich trotz der im 2. Jahrz. des 16.Jh. aufkommenden Betrachtung des tactus als eines festen Zeitmaßes, zu welchem alle Mensuren ins Verhältnis gesetzt werden; sie wird weiter gefördert durch die Wiederaufnahme des tempus non diminutum C ◇ im ital. note nere-Madrigal um 1540, welches als langsameres Zeitmaß dem bisher herrschenden tempus diminutum ₵ ◇ gegenübersteht, ohne daß das Verhältnis dieser beiden Zeitmaße als Proportion gälte: M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619) spricht von tactus tardior und celerior. Im 17.Jh. ist die semibrevis die Note eines ganzen, die minima eines halben Tacts. Die Angleichung des Zeitwerts der Noten in den Proportionen an den Zeitwert der Noten in C (z.B. der ♩ in 3/4 an die ♩ in C) ermöglicht die Geltung der semibrevis als der Zeitwerteinheit, als der ganzen Note im heutigen Sinn; und die minima wird zur HALBEN NOTE.

Lit.: → Semibrevis.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1972

Minimal music

engl.; zusammengesetzt aus dem Adjektiv minimal, von lat. minimus (Superlativ zu parvus, klein, kurz, gering, unbedeutend), und dem Substantiv music; der engl. Ausdruck minimal music wird zumeist in andere Sprachen übernommen; dtsch. auch Minimalmusik, minimalistische Musik;
zum Begriffsfeld gehören Bezeichnungen, die vom Adjektiv minimal abgeleitet sind, wie etwa engl. minimal art, minimalism, minimalist (music), minimalization, minimum oder dtsch. Minimalismus, Minimalist.

I. Die Entstehung der Prägung minimal music datiert um 1970, wobei sie der anglo-amerikanischen Musikkritik als zusammenfassendes Schlagwort für kompositorische Richtungen dient, deren Grundmerkmal die Konzentration und Beschränkung auf sehr wenige prägnante musikalische Strukturelemente ist.
(1) Die wohl erste Verwendung begegnet 1968 in einer Rezension von M. Nyman zur genaueren Charakterisierung eines Konzert-Happenings.
(2) Das Aufkommen der Bezeichnung minimal music geht einher mit musikbezogenen Beschreibungen, die sich der englischen Ausdrücke minimal und minimum bedienen.
(3) Die Wendung minimal music stellt vermutlich eine analoge Begriffsbildung zum Kompositum minimal art dar.

II. Seit der ersten Hälfte der 1970er Jahre werden mit minimal music vor allem Kompositionen von L. Young, St. Reich, T. Riley und Ph. Glass angesprochen.
(1) Minimal music wird dabei auf ein genuin amerikanisches Phänomen bezogen, dessen Leitfigur Young ist, das aber erstmals besonders deutlich in der Schlüsselkompos. *In C* (1964) von Riley hervortritt.
(2) Mit dem Begriff sind unterschiedliche und teilweise einander widersprechende musikgeschichtliche Konnotationen verbunden. So wird minimal music zum einen interpretiert als experimentelle Gegenreaktion auf die kompositorische Offenheit in Werken J. Cages, aber auch als Fortsetzung von Ideen Cages bzw. M. Feldmans, zum anderen als Abgrenzung vom europäischen Serialismus der 1950er Jahre, obwohl oftmals zugleich die Ursprünge in der Musik A. Weberns lokalisiert werden.
(3) Als wesentliche Charakteristika gelten im allgemeinen die Reduktion bzw. Limitation des mus. Materials sowie im besonderen repetitive Elemente, lang ausgehaltene Töne, durchgestaltete mus. Prozesse, tonale Strukturen und Einflüsse aus dem Jazz sowie der Musik Afrikas und Asiens.
(4) Das Selbstverständnis der Komponisten Young, Reich, Riley und Glass kennzeichnet ein kritisch-distanziertes Verhältnis zum Begriffswort minimal music; sie bevorzugen Alternativen oder akzeptieren den Ausdruck im Rückblick auf ihre Werke der 1960er Jahre.

III. Die in Europa und den USA ab den 1970er Jahren einsetzende Rezeption spiegelt die terminologische Unschärfe der Benennung minimal music wider.
(1) So begegnet eine Vielzahl von synonymen oder umschreibenden Begriffswörtern wie repetitive Musik, periodic music bzw. periodische Musik, hypnotic music, meditative music bzw. Meditationsmusik und anderes, die unterschiedliche kompositionstechnische, stilistische, ästhetische oder hörpsychologische Kriterien hervorheben.
(2) Vereinzelt wird minimal music mit der Prägung Neue Einfachheit in Beziehung gebracht.
(3) Aus europäischer Sicht ist der Ausdruck zunächst eher negativ konnotiert.
(4) Spätestens seit den 1980er Jahren jedoch läßt sich eine zunehmende Akzeptanz und Bedeutungserweiterung des Begriffs erkennen, der nunmehr allgemein bekannte und verbindliche Stilmerkmale impliziert und aus der Perspektive vergleichender Studien zum Minimalismus in anderen künstlerischen Disziplinen beurteilt wird.
(5) Gelegentlich werden Endpunkte von minimal music markiert und weiterführende Begriffswörter wie Postminimalismus und Maximalismus gebildet.

I. Die Entstehung der Prägung minimal music datiert um 1970, wobei sie der anglo-amerikanischen Musikkritik als zusammenfassendes Schlagwort für kompositorische Richtungen dient, deren Grundmerkmal die Konzentration und Beschränkung auf sehr wenige prägnante musikalische Strukturelemente ist.

(1) Die wohl erste Verwendung der Bezeichnung minimal music begegnet 1968 in einer Rezension von M. Nyman zur genaueren Charakterisierung eines Konzert-Happenings. Unter der Überschrift „Minimal Music" berichtet Nyman von einer Aufführung mit Ch. Moorman und N. J. Paik im Rahmen einer Londoner Veranstaltungsreihe; zur zusammenfassenden Beschreibung des gesamten künstlerischen Ereignisses nennt Nyman eingangs

Charakteristika, die oftmals auch im weiteren Verlauf der begriffsgeschichtlichen Entwicklung mit dem Ausdruck minimal music in Verbindung gebracht werden: „Einfachheit der zugrunde liegenden Idee, Geradlinigkeit der Struktur, intellektuelle Kontrolle, theatralische Präsenz und Intensität der Präsentation". Als besonderes Beispiel führt Nyman Paiks Darbietung von H. Christiansens Stück *Springen* an, das lediglich aus einer Folge von „Parabeln" besteht, die der Interpret mit den Fingern, dem Arm und den Augen in immer größer werdenden Bögen in die Luft zeichnet und die mit einem einzigen Ton c gekoppelt sind, der in wechselnden Lagen auf dem Klavier angeschlagen wird. Im Hinblick auf die Wirkung des Stückes verwendet Nyman das Adjektiv hypnotisch, das ebenfalls zu einem Bestandteil des weiteren Begriffsverständnisses von minimal music wird und vor allem auf repetitive Gestaltungsmerkmale verweist (vgl. unten, III. (1)):

Minimal music (The Spectator, 11.10.1968): I also deduced a recipe for the successful ‚minimal-music' happening from the entertainment presented by Charlotte Moorman and Nam June Paik at the ICA. Simple idea, straightforward structure, intellectual control, theatrical presence and intensity in presentation. These all contributed to Paik's spellbinding performance of *Springen* by Henning Christiansen, a hypnotic ten-minute piece which consisted of nothing but a series of parabolas traced by the fingers, arm and eyes of the performer in everwidening arcs. First from middle C on the piano to top C, from top C to the C below middle C and so on, gradually taking in the whole stage which became an imaginary extension to the keyboard (519 a).

St. Reich vermutet, daß die Begriffsbildung auf Nyman zurückgehe, der den Ausdruck zweifellos im Hinblick auf die New Yorker Kunstszene der frühen 1960er Jahre geprägt habe (vgl. unten, I. (3)):

E. Strickland, *American Composers. Dialogues on Contemporary Music* (Bloomington u. Indianapolis 1991): [REICH:] „Minimalism" might have been termed by Michael Nyman, an old musician/writer friend of mine from England, undoubtedly thinking about Frank Stella, Don Judd, people like that, a lot of whom exhibited at the Park Place Gallery (45).

(2) Das Aufkommen der Bezeichnung minimal music geht einher mit MUSIKBEZOGENEN BESCHREIBUNGEN, DIE SICH DER ENGLISCHEN AUSDRÜCKE MINIMAL UND MINIMUM BEDIENEN. Als minimal werden dabei in sowohl positivem als auch negativem Sinne unterschiedliche Aspekte der Materialebene, der Gestaltungstechnik und der ästhetisch-künstlerischen bzw. gehaltlichen Aussage einer Kompos. benannt. So beurteilt etwa M. Nyman 1970 den Informationsgehalt des Orchesterwerks *Tripel Music II* von T. Souster pejorativ als minimal im Verhältnis zum Aussagepotential, das dem mus. Medium grundsätzlich zur Verfügung steht:

First Performances. Tim Souster's Night Out At The Proms (Tempo XCIV, 1970): All in all I sensed a very uncomfortable attempt to project minimum information into and through a ‚maximum medium' (23).

1971 hingegen versucht Nyman, in positivem Sinne das Charakteristische der kompositorischen Arbeitsweise von St. Reich zu resümieren, indem er als Ausgangspunkt des gestalterischen Prozesses ein „absolutes Minimum des musikalischen Materials" ausmacht. Als Beispiele führt er dessen Stücke *Come out* und *Four Organs* an (allerdings bevorzugt Reich selber in diesem Zusammenhang die Bezeichnungen pulse music oder phase piece und akzentuiert die Bedeutung des graduellen Prozesses der mus. Faktur; der Ausdruck minimal music findet sich in dem im folgenden zit. Interview zwischen Nyman und Reich noch nicht, obwohl es eingangs explizit um die Frage geht, welcher übergeordneten Kategorie Reich seine eigene Musik subsumieren würde; siehe dazu auch unten, II. (4)):

Steve Reich. An interview with Michael Nyman (Mus. Times CXII, März 1971): Q[UESTION:] You work with an absolute minimum of musical material – five words in ‚Come Out' and a dominant 7th chord with the tonic sitting on the top in ‚Four Organs'....
REICH[:] *Four Organs* is not a phase piece at all: it consists of one chord growing in time. My preoccupation with gradual processes – which don't affect the timbre or dynamic of the sound, but only its rhythmic and durational values – means that you can begin to take an interest in things that in older music were just details. In baroque music you might hear a few harmonics in a certain passage which stays within one chord, or you might begin to hear all kinds of details of the action of a keyboard instrument. These are merely incidental details, but by isolating them you can legitimately use them as your basic musical material (230 b).

Daß das Adjektiv minimal nicht nur auf eine spezifische Limitierung der Materialgrundlagen eines Kunstwerkes verweist, sondern darüber hinaus auch auf eine neue ästhetische Qualität als Konsequenz der reduzierten Ereignisdichte, spiegelt etwa eine frühe Konzertkritik von T. Johnson, mit der er zugleich auf Parallelerscheinungen in anderen Kunstbereichen aufmerksam macht, die in der Folgezeit unter dem breiter gefaßten Stichwort Minimalismus zusammengefaßt werden. Gewissermaßen in Abgrenzung von einem allgemein zu konstatierenden gesellschaftlichen Phänomen, das sich in einer Fülle rasch aufeinanderfolgender Ereignisse und Aktionen in sämtlichen Bereichen des Lebens beobachten läßt, beurteilt Johnson die „minimale, zeitlupenartige Methode", die als technisches Prinzip A. Luciers Kompos. *The Queen of the South*, der Videoinstallation *Journal of Private Lives* von M. Lucier oder der Textkompos. *A Sagging and Reading Room* von St. Marshall zugrunde liegt, als positives Merkmal, das Dramatik durch Statik ersetzt und damit neue Wahrnehmungsqualitäten erzeugt:

The Minimal Slow-Motion Approach: Alvin Lucier and Others (The Village Voice, 30.3.1972): Very little actually happens in any of the pieces, and they all work on a static dynamic plane. And yet I was never bored. The minimal, slow-motion approach gives one time to become involved in images in a very personal way. And if you can flow with it, and stop wanting something dramatic to happen, it can be extremely rich. The slam-bang-fast-pace-keep-the-show-moving approach we have all grown up with is not the only way to put on a concert, by any means (zit. nach: ders., *The Voice of New Music. New York City 1972–1982. A Collection of Articles originally publ. in The Village Voice*, Eindhoven 1989, 33).

Stärker auf die Begrenzung des mus. Materials bezogen verwendet Johnson den Ausdruck minimal in einem Beitrag über L. Young, Reich, T. Riley und Ph. Glass, die er der „New York Hypnotic School" zuordnet (zum Ausdruck hypnotic music vgl. unten, III. (1)). Im Rahmen einer eingehenden Erläuterung der stilistischen Besonderheiten dieser Komponistengruppe fokussiert Johnson das Minimale vor allem im geringen Kontrast, der ihre Werke kennzeichne und aus einer charakteristischen Limitation von Tonhöhen, Rhythmen und Farben resultiere, wobei jedoch innerhalb der vorab gesteckten Grenzen „Hunderte oder Tausende von Variationen" möglich seien:

La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass (The Village Voice, 7.9.1972): Yet they all have the same basic concern, which can be described as flat, static, minimal, and hypnotic... (loc. cit., 44);
This brings us to the word ‚minimal' and to the very small range of contrast within their pieces. The pitches, rhythms, and colors presented in the first few minutes usually define a specific kind of music, and the remainder of the piece will not depart very far from that. Yet within these limitations, hundreds or thousands of variations may occur (45).

(3) Der Ausdruck minimal music stellt vermutlich eine ANALOGE BEGRIFFSBILDUNG ZUM KOMPOSITUM MINIMAL ART dar.

*

Exkurs: Die Wortschöpfung minimal art geht wohl auf den Kunstphilosophen R. Wollheim zurück, der Anfang 1965 in einem gleichnamigen Beitrag hinsichtlich der Werke A. Reinhardts, R. Rauschenbergs und M. Duchamps von „minimal-art content" spricht (*Minimal Art*, Arts Magazine, Januar 1965; zit. nach: *Minimal Art. A Critical Anthology*, hg. von Gr. Battcock, New York 1968, 387). Wenig später wurde der Ausdruck von der Kunstkritik übernommen, und zwar nun vor allem als Bezeichnung für die Arbeiten von C. André, D. Flavin, D. Judd, S. LeWitt und R. Morris, die sich in der Folge zumeist gegen eine derartige Etikettierung ihres Schaffens aussprachen. Wie auch beim Begriff minimal music zu beobachten ist, findet sich zugleich eine Reihe synonym verwendeter Termini wie ABC Art, Mini Art, Primary Structures, Rejective Art, Cool Art, Reductive Art oder Literalist Art. Gr. Stemmrich vermutet, daß sich der Ausdruck minimal art wohl deshalb durchsetzte, „weil er vergleichsweise offen und unverfänglich war und keine speziellen Implikationen hatte, die die Intention der Künstler oder die moralische Bedeutung ihrer Werke betraf" (*Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. von dems., Dresden [2]1998, 13). Auch minimal art wird als spezifisch amerikanische Kunstrichtung angesehen, die sich gleichermaßen gegen den im eigenen Land ausgeprägten Abstrakten Expressionismus wie auch die mit der bildenden Kunst verknüpften Werte der europäischen Tradition auflehnte sowie „gegen eine formalistisch argumentierende Kunstkritik..., die glaubte, Qualitätsmaßstäbe und Entwicklungstendenz der Moderne definieren und... für den amerikanischen Kontext verbindlich machen zu können", indem die „Verhältnisse von Werk und Betrachter, Material und Form (Struktur), Teil und Ganzem, Kunst und Vollzugsrahmen, Künstler und Gesellschaft... einer Redefinition unterzogen" wurden (ibid., 12). Hauptkennzeichen der minimal art sind „industrielle Materialien und Fertigungsweisen, elementare Formen und serielle Anordnung sowie eine gewisse Sperrigkeit, durch welche die Kunst auf ihre direkte Korrelation zum architektonischen ‚Container' des Ausstellungsraumes" verweist (ibid., 14). Die spezielle Kritik am tradierten Kunstverständnis ist prägnant in der Aussage Fr. Stellas zusammengefaßt, er „gerate immer wieder in Streit mit Leuten, die die alten Werte in der Malerei erhalten wollen – die humanistischen Werte, die sie immer auf der Leinwand finden. Wenn man sie auf etwas festlegen will, behaupten sie am Ende immer, daß da außer der Farbe noch mehr auf der Leinwand sei. Meine Malerei basiert dagegen darauf, daß nur das, was gesehen werden kann, auch da *ist*. Es ist tatsächlich ein Objekt... Alles, was jemand in meinen Bildern erkennen soll, und alles, was ich jemals aus ihnen erkenne, ist, daß man die ganze Idee ohne jede Verwirrung sehen kann... Man sieht das, was man sieht" (Br. Glaser, *Fragen an Stella u. Judd* [als: *Questions to Stella and Judd*, Art News LXV, 1966, Nr. 5]; ibid., 46 f.). Seit den späten 1960er Jahren wird minimal art stärker als Teilaspekt eines in sämtlichen Kunstbereichen auszumachenden Phänomens bewertet, das mit dem erweiterten Begriff Minimalismus umschrieben wird.

*

Bedeutsam für die Begriffsbildung minimal music in Analogie zum zeitlich etwas früher aufgekommenen Ausdruck minimal art war vermutlich auch der Umstand, daß an vier Abenden im Frühjahr 1967 Werke von St. Reich in der von P. Cooper geleiteten New Yorker Park Place Gallery aufgeführt wurden, ein Ort, an dem nach Aussage Reichs „damals alle Minimal-Aktivitäten stattfanden" (vgl. Th. Mießgang, *Semantics – Neue Musik im Gespräch*, Hofheim 1991, 150 f., u. Reichs Aussage in E. Strickland, *American Composers*, Bloomington u. Indianapolis 1991, 41). In der Kunstkritik hatte sich zu diesem Zeitpunkt der Ausdruck minimal art bereits zu etablieren begonnen; zudem war in demselben Rahmen schon auf vergleichbare Tendenzen in anderen Disziplinen aufmerksam gemacht worden. So konstatiert etwa B. Rose 1965, daß der „Begriff der ‚Minimal Art'... zweifellos auf die leeren, sich wiederholenden, unmodulierten Arbeiten vieler junger zeitgenössi-

scher Künstler in Malerei, Skupltur, Tanz und Musik angewandt werden" könne, und nennt unter anderem L. Young als beispielhaften Vertreter des mus. Bereichs (*ABC Art*, in: Art in America LIII, 1965, Nr. 5; zit. nach: *Minimal Art...*, hg. von Gr. Stemmrich, Dresden [2]1998, 283 u. 297). Eine analoge Übertragung des Begriffs lag letztlich nahe. Im unmittelbaren zeitlichen Kontext der Ausstellungen und Konzerte in der Park Place Gallery läßt sich allerdings der Ausdruck minimal music zunächst wohl noch nicht nachweisen; desgleichen ist nicht zu eruieren, ob und in welcher Form M. Nyman die Entwicklungen der New Yorker Kunstszene mitverfolgt hatte, als er 1968 im Hinblick auf ein Happening von minimal music sprach (siehe oben, I. (1)). Auf Übereinstimmungen zwischen den Kunstobjekten der minimal art und den mus. Werken der minimal music wird erst rückblickend aufmerksam gemacht. In eher unpräzisem und wenig aussagekräftigem Sinne nennt Reich Parallelen zwischen Arbeiten S. LeWitts und seinen eigenen Stücken:

E. Wasserman, *An Interview with Composer Steve Reich* (Artforum, Mai 1972): [Reich:] There is some relationship between my music and any Minimal art. What is close with Sol [LeWitt] is the spirit in which he will set up an idea and work it through rigorously. He has concentrated on a very direct and complete working out of a given concept. He has also said that „there are many side-effects that the artist cannot imagine – these can be used as ideas for new pieces." Now that's what happens in *Drumming*, with the resultant patterns (48 c).

Auch im Rahmen einer intensiveren Rezeption der frühen minimal music ab Mitte der 1970er Jahre bleibt es oftmals bei der bloßen Feststellung, daß sich der Begriff aus der Kunst herleitet. Gelegentlich jedoch finden sich eingehendere Ansätze: H. Emons etwa sieht Gemeinsamkeiten im Verzicht auf die Verankerung von „Ausdruck und Bedeutung" bzw. einer „möglichen Botschaft" im Kunstwerk; der „asketische Gestus" der minimal art lasse sich zwar in ‚minimal music' kaum nachweisen – hiermit spielt Emons wohl auf die beachtliche Länge mancher Stücke an –, doch teilten sich beide Kunstformen die simple „Evidenz der Struktur" und „das Prinzip der Reihung" sowie – hinsichtlich der Wirkung auf den Rezipienten – die „unpersönlichen und unbeabsichtigten... Nebenerscheinungen", die „von objektiven wahrnehmungspsychologischen Faktoren bestimmt" würden und „abgekoppelt vom kompositorischen Subjekt" seien:

Aspekte d. minimal art. Über einige Gemeinsamkeiten in Musik, Kunst u. Lit. (Zs. für Musikpädagogik III, 1978, H. 6): Wenn es im folgenden hauptsächlich um die Musik der amerikanischen West Coast geht, so wegen ihrer manifesten Verbindung mit der minimal art...
Wie kaum eine andere künstlerische Richtung der Gegenwart sieht sich die minimal art nicht nur mit mangelndem Verständnis, sondern vor allem einer Gleichgültigkeit konfrontiert, zu deren Voraussetzungen die Anschauung gehört, Kunst, auch die exzentrischste, müsse an Ausdruck und Bedeutung gebunden sein – an etwas also, das an den blankpolierten Oberflächen der minimal-Objekte sowenig abzulesen ist wie das Maß an Reflexion, das die Arbeiten eines Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris oder Sol LeWitt hervortrieb. Über eine mögliche Botschaft zu räsonnieren wäre ähnlich fruchtlos, wie solches angesichts industrieller Fertigteile zu tun. Kunst bedeutet nicht mehr, sondern ist...
Mit dem oft asketischen Gestus der minimal art scheint nun die Musik eines Steve Reich oder eines Phil Glass zunächst wenig gemeinsam zu haben. „Meine Musik zu spielen oder zuhörend zu verfolgen", sagt Steve Reich, „ist ähnlich wie: eine Schaukel in Bewegung zu setzen und zu beobachten, wie sie allmählich zum Stillstand kommt..."
...der Zusammenhang, der beispielsweise zwischen der Musik Reichs und der Ästhetik der minimal art besteht, ist nicht nur biografisch belegt, sondern auch hörbar. Seine Music for Mallet Instruments, Voices and Organ operiert in vollendetem Widerspruch zu all dem, was bislang fortgeschrittenes musikalisches Bewußtsein hieß, mit einfachsten melodischen Formeln, mit schlichten harmonischen Schemata, mit im Grunde simplen rhythmischen Mustern – simpel, weil sie nur die Halbierung der Zählzeit kennen.
Es sei charakteristisch für solche Prozesse, behauptet Reich, daß sie alle Einzelheiten des Stimmverlaufs und die Gesamtform zugleich bestimmen – ein Satz, der mutatis mutandis auch für die minimal art gelten könnte... Reich... interessieren Kompositionsprozesse, die mit der klingenden Musik identisch sind. „Ich kenne keine Strukturgeheimnisse, die man nicht hören kann." Sol LeWitts Satz, die Verwendung komplexer Grundformen zerbreche nur die Einheit der Arbeit, könnte auch das Motto Steve Reichs sein.
Neben der Evidenz der Struktur sind minimal art und minimal music durch das Prinzip der Reihung verbunden. Reichs Stücke sind der Idee nach unbegrenzt erweiterbar... In manchem ähnelt Reichs Musik Versuchsanordnungen, deren Ablauf programmiert, deren Ergebnis aber nicht in jedem Fall vorhersehbar ist. Dem entspricht die Erfahrung, daß Reichs Stücke trotz ihrer strukturellen Durchsichtigkeit jedesmal anders klingen. Gewinnen sie dadurch auch nicht an Perspektive, so doch an Reiz und an speziellen Geheimnissen. Solche Geheimnisse sind, nach Reich, die unpersönlichen und unbeabsichtigten psychoakustischen Nebenerscheinungen des absichtsvoll konzipierten Prozesses: etwa Nebenmelodien, die man bei repetierten Melodiemodellen wahrnehmen kann, oder bestimmte Raumeffekte, die von der Plazierung des Hörers im Auditorium abhängen.
Um es festzuhalten: diese Wirkungen, wie wir sie ähnlich bei der Grafik Sol LeWitts angetroffen haben, werden von objektiven wahrnehmungspsychologischen Faktoren bestimmt; sie sind abgekoppelt vom kompositorischen Subjekt (49 a ff.)

Chr. von Blumröder sieht Korrespondenzen zwischen den „formalen und ästhetischen Zielen": Die „‚Einfachheit der Form'" der minimal art diene dazu, „ein neuartiges vielschichtiges künstlerisches Erlebnis hervorzurufen"; minimal music, wie sie beispielsweise Reich komponiere, bevorzuge „einen einfachen graduellen musikalischen Prozeß, um so ein neuartiges Hören, das sich auf psycho-akustische Details konzentriert, zu kultivieren"; maßgeblich sei

zudem das „Moment des Mechanischen", das schöpferische Subjektivität ausschließe und im Bereich der Musik für „Eintönigkeit", aber auch „Suggestion" verantwortlich sei:

Formel-Kompos. – Minimal Music – Neue Einfachheit. Mus. Konzeptionen d. siebziger Jahre (Neuland IV, 1981/82): Ungefähr gleichzeitig mit der Minimal Art entstand in den Vereinigten Staaten eine musikalische Richtung, die deren formalen und ästhetischen Zielen korrespondierte und der daher bald der Name Minimal Music zugeteilt wurde (195 b);
Vergleicht man den Katalog von Kriterien, den Reich für seine Konzeption der Minimal Music aufgestellt hat, mit programmatischen Äußerungen einiger Vertreter der Minimal Art, so ergeben sich aufschlußreiche Übereinstimmungen. Morris strebt... eine „Einfachheit der Form" an, um dadurch beim Betrachter der Minimal Art ein neuartiges vielschichtiges künstlerisches Erlebnis hervorzurufen, das aus der Konzentration auf einzelne Formteile, auf deren Proportionen und Beziehungen erwachsen soll – Reich plädiert für einen einfachen graduellen musikalischen Prozeß, um so ein neuartiges Hören, das sich auf psychoakustische Details konzentriert, zu kultivieren.
Sol LeWitt unterstreicht als einen weiteren wesentlichen Aspekt der Minimal Art, „daß alle Planungen und Entscheidungen im voraus getroffen werden und die Ausführung eine mechanische Angelegenheit ist. Die Idee wird zur Maschine, die Kunst produziert... Planen bedeutet, die Grundform und die Regeln auszuwählen, die die Lösung des Problems bestimmen sollen. Je weniger Entscheidungen danach bei der Vollendung des Werkes getroffen werden, desto besser. So werden Willkür, Launen und Subjektivität weitgehend ausgeschlossen." Das Moment des Mechanischen ist in gleichem Maße grundlegend für die Minimal Music Reichs und erzeugt jene Eintönigkeit, aus der seine Musik andererseits ihre Suggestion gewinnt (198 a).

M. Lichtenfeld legt den Schwerpunkt auf die den beiden Kunstformen gemeinsame „Abkehr von der europäischen Tradition", da das Minimale von Struktur und Ästhetik gegen „Kategorien wie Reichtum der Charaktere, Komplexität von Material und Struktur, hierarchische Gliederung und logische Zuordnung der Einzelteile im ganzen" gerichtet sei:

Minimal Music in d. USA (Musik u. Bildung III, 1982): Und ebenso müßig ist zu streiten, ob der Terminus Minimal Music – wie er in Analogie zum Schlagwort Minimal Art Ende der sechziger Jahre in den USA geprägt wurde – zureichend ist...
Was Künstler wie Robert Morris, Donald Judd oder Robert Smithson mit Musikern wie Riley, Reich oder Glass gemeinsam haben, ist zunächst die bewußte Abkehr von europäischer Tradition und europäischem Kunstverständnis. Ihr Protest richtet sich gegen die selbstherrliche Dominanz von Kategorien wie Reichtum der Charaktere, Komplexität von Material und Struktur, hierarchische Gliederung und logische Zuordnung der Einzelteile im ganzen (140 b);
Minimal ist in solcher Kunst – und das sei zum Schluß... noch angemerkt, um den Begriffen Minimal Art/Minimal Music ihre Griffigkeit zu attestieren – minimal ist sowohl das absichtsvoll simple Einzelelement wie die absichtsvoll kunstlose, reduzierte Struktur des Ganzen; minimal ist der Aufwand, der Kontrast, der Abwechslungsreichtum, die physiognomische Vielfalt einer solchen Arbeit, minimal ist schließlich ihr Kunstcharakter, ihr ästhetischer Wert im herkömmlichen Sinn (141 b).

II. Seit der ersten Hälfte der 1970er Jahre werden mit minimal music vor allem Kompositionen von L. Young, St. Reich, T. Riley und Ph. Glass angesprochen.
Bereits in der wohl frühesten zusammenhängenden Darstellung, in der sich M. Nyman im Kap. *Minimal music, determinacy and the new tonality* dem Thema widmet, werden die vier oben genannten Komponisten als Vertreter zusammengefaßt:

Experimental music. Cage and beyond (London 1974): ...the music of LaMonte Young and Terry Riley, Steve Reich and Phil Glass – the three other American composers most closely associated with Young's minimal ‚alternative'... (119).

Die Korrelation des Begriffs minimal music mit dem Schaffen von Young, Riley, Reich und Glass läßt sich bis in die jüngste Zeit anhand einer Fülle von Belegen dokumentieren (vgl. etwa Brockhaus-RiemannL, *Ergänzungsbd.*, Mainz 1995, 179 b; W. Grünzweig, Art. *Minimal music*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997, 295 a). Im Hintergrund dieser Zuordnung stehen jedoch nicht nur verwandte kompositorische Prinzipien, sondern auch enge persönliche Verbindungslinien, die sich inbesondere in den 1960er Jahren zwischen den vier Komponisten aufzeigen lassen (vgl. F. R. Lovisa, *minimal-music. Entwicklung, Werke, Komponisten*, Darmstadt 1996, 23 ff.), wodurch der Zusammenschluß ihrer Werke unter ein vereinheitlichendes, aber wenig präzises Schlagwort maßgeblich mitbestimmt worden sein mag; so wird auch die Hauptschaffensphase dieser ersten Vertreter der sogenannten minimal music zumeist auf die 1960er Jahre und damit zugleich auf die Zeit ihrer persönlichen Kontakte begrenzt.

(1) Minimal music wird auf ein genuin amerikanisches Phänomen bezogen, dessen Leitfigur L. Young ist, das aber erstmals besonders deutlich in der Schlüsselkompos. *In C* (1964) von T. Riley hervortritt.
So grenzt bereits M. Nyman 1974 amerikanische und engl. Tendenzen voneinander ab, indem er nur im Blick auf Amerika von minimal music spricht, die er besonders durch Einflüsse „nicht-westlicher ethnischer Musik" sowie „strenge kompositorische Kontrolle" gekennzeichnet sieht:

Experimental music... (London 1974): But unlike the Americans, in whose music one can find parallels with a number of non-Western ethnic music (drones, repetition, ritual – Young, Riley and Glass have all been involved in different ways with Indian music, while Reich is sympathetic

to the rhythmic structures of African and Balinese music), English composers have tended to use as their source material the music of Western classical composers. And as regards method, while the Americans have evolved highly controlled systems, English composers have tended to adopt less restricted processes (135 f.).

Noch deutlicher wird die Verknüpfung in der engl. Übers. des Buchtitels *Amerikaanse repetitieve muziek* (Vergaelen 1980) von W. Mertens als *American minimal music* (London u. New York 1983). Auch rückblickende Äußerungen von St. Reich und Young belegen ein spezifisch amerikanisches Selbstverständnis als Hintergrund ihrer mus. Intentionen:

E. Strickland, *American Composers* (Bloomington u. Indianapolis 1991): [REICH:] Minimalism grows out of sources that are non-Western but played in America in abundance by live musicians. An undercurrent goes to jazz, particularly to John Coltrane and maybe Eric Dolphy. It has to do with pop tunes that come out of Motown, like Junior Walker's „Shotgun," which has one repeating bass line for the entire length of the tune... All these things were bubbling up naturally, and some Americans responded to it in a natural way (46);
[YOUNG:] But the static element in my music I see very much as coming out of the land of America. Gertrude Stein said, „The music comes out of the land," and Cage and I often discussed this. In Ruggles, Cowell, Cage, even some of Copland, the static American style features sounds in and for themselves, suspended in time (58).

Desgleichen werden im Kontext einer kritischen, von Europa ausgehenden Auseinandersetzung mit den kompositorischen Richtungen der 1970er Jahre sowohl die technischen als auch ästhetischen Besonderheiten von minimal music nicht nur als „das charakteristische Produkt einer amerikanischen Kultur" interpretiert, sondern zudem als Kennzeichen einer neu entwickelten, „eigenständigen Musikkultur..., die mit der europäischen in gewissen ästhetischen Grundpositionen unvereinbar ist und mit eigenen Maßstäben gemessen werden muß" (Chr. von Blumröder, *Formel-Kompos. – Minimal Music – Neue Einfachheit...*, Neuland II, 1981/82, 198 b u. 199 b f.).
Daß Young der eigentliche Initiator von minimal music sei, betont zurückblickend vor allem Reich:

Th. Mießgang, *Semantics – Neue Musik im Gespräch* (Hofheim 1991): [Reich:] Das, was in der Presse als Minimal Music bezeichnet wurde, begann ohne Zweifel mit La Monte Young...
Ich denke nach wie vor, daß „In C" ein Meisterwerk ist und den eigentlichen Beginn der Minimal Music darstellt. La Monte Young entwickelte zwar die Grundideen, aber Rileys Komposition war die erste überzeugende Realisation dieser Ideen. Das war im November 1964...
Während Terry Riley immer seine Verbundenheit mit La Monte Young und dessen großen Einfluß auf ihn herausgestellt hat, ich meinerseits immer auf Rileys Verdienste hingewiesen habe, bestand Glass darauf, daß er alles von Ravi Shankar gelernt habe (150 f.).

Vergleicht man Rileys Komposition *In C* mit Werken Youngs aus demselben Zeitraum, so wird deutlich, daß sich Young vor allem die Idee der Reduktion verdankt, die auch in anderen Kunstbereichen mit dem Minimalismus verbunden ist, während die Hervorhebung von *In C* in erster Linie auf das Charakteristikum der Repetition verweist, das nachfolgend zu einer weiteren wichtigen Konstante des Verständnisses von minimal music wurde (vgl. dazu auch unten, II. (3) Exkurs).

(2) Mit dem Begriff minimal music sind UNTERSCHIEDLICHE UND TEILWEISE EINANDER WIDERSPRECHENDE MUSIKGESCHICHTLICHE KONNOTATIONEN verbunden. Zum einen werden die so bezeichneten Werke interpretiert als experimentelle Gegenreaktion auf die kompositorische Offenheit im Œuvre J. Cages, aber auch als Fortsetzung von Ideen Cages bzw. M. Feldmans, zum anderen als Abgrenzung vom europäischen Serialismus der 1950er Jahre, obwohl oftmals zugleich die Ursprünge in der Musik A. Weberns lokalisiert werden.
Im Hintergrund dieser widersprüchlich anmutenden Erklärungsansätze steht eine Problematik, die der Begriffsgesch. von minimal music generell zugrunde liegt und aus dem Mangel an terminologischer Präzision des Adjektivs minimal resultiert. Beispielhaft läßt sich dieser Umstand an der Bedeutung ablesen, die dem mus. Schaffen Cages hinsichtlich der Ausformung sogenannter minimalistischer Werke beigemessen wird: M. Nyman interpretiert minimal music global als „reaction against indeterminacy", die er vor allem mit Cage in Verbindung bringt:

Experimental music... (London 1974): Perhaps a reaction against indeterminacy was inevitable: the music of LaMonte Young and Terry Riley, Steve Reich and Phil Glass – the three other American composers most closely associated with Young's minimal ‚alternative' – shows a many-sided retrenchment from the music that has grown from indeterminacy, and draws on sources hitherto neglected by experimental music. This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal, material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused with an extremely fine definition (though the listener's focusing is not done for him) (119).

Chr. von Blumröder deutet ebenfalls L. Youngs kompositorische Intentionen gegen Ende der 1950er Jahre als Abkehr von den „grassierenden Zufallsoperationen" und damit zugleich als Distanzierung von Cage und seiner „Kultur der Pause" (*Formel-Kompos. – Minimal Music – Neue Einfachheit...*, Neuland II, 1981/82, 195 b). Young selbst hingegen präzisiert sein Verhältnis zu Cage durch die Nennung zweier konkreter Aspekte, die sich Cages Einfluß verdanken: die Verwendung lang ausgehaltener Töne – ein Kriterium, das mit dem frühen Begriffsverständnis von minimal music eng korreliert ist – sowie die Auffassung, daß „eine Vielzahl von Klängen als Musik betrachtet werden kann" (vgl. E.

Strickland, *American Composers*, Bloomington u. Indianapolis 1991, 62: „[YOUNG:] ...I wanted to apply the idea of sustained tones with independent exits and entrances over a long period of time to other sound sources to which I'd been introduced by John Cage. Through John I learned that perhaps an infinity of sounds could be considered music").

Eine differenzierte Sicht bringt auch J. W. Bernard zum Ausdruck, indem er vermutet, daß die sogenannten Minimalisten „Cage und andere" als „in gewissem Sinne verwandte Geister" betrachtet hätten und nicht als ein „,Establishment'", gegen das es zu rebellieren galt; dennoch aber lokalisiert Bernard in der zufallsbestimmten Musik das „negative Ideal" von minimal music (*The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*, Perspectives of New Music XXXI, 1993, H. 1, 97: „It is probably true that the minimalists, at least at the outset, regarded Cage et al. more as kindred spirits in some sense, less as an ,establishment' to rebel against. Nevertheless, it can be persuasively argued that the music of chance ultimately served the minimalists as a negative ideal, an example of what not to do, in their efforts to create a viable alternative to [what they came to see as] the needless and overly intellectual complexities of serialism").

St. Reich hingegen grenzt sich nachdrücklich von Cage ab. Vor allem seinen Essay *Music as a Gradual Process* (in: *Writings about music*, New York 1974, besonders 10), in dem er sich jenen Stücken widmet, die als minimal music apostrophiert werden, versteht er explizit als „Gegenpol zu John Cage" (vgl. Th. Mießgang, *Semantics – Neue Musik im Gespräch*, Hofheim 1991, 147 f.). Zu berücksichtigen ist hierbei, daß für Reich ein besonderes Kriterium seines Schaffens – wie der Titel des Essays andeutet – das Prozessuale darstellt, das sich im Rahmen der Interpretation eines Werkes dem Hörer deutlich vermitteln soll. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß Reichs Kritik somit ebenfalls gegen die Einbeziehung von Zufallsoperationen gerichtet ist, da diese sich nicht im Erklingen der Musik unmittelbar nachvollziehen lassen.

Wird minimal music im Sinne eines genuin amerikanischen Phänomens auf der einen Seite mit wechselnder Akzentuierung als abhängig vom mus. Schaffen Cages beurteilt, so werden auf der anderen Seite zusätzlich weitere Verbindungslinien im historischen Kontext der Vereinigten Staaten gesucht. Gelegentlich richtet sich dabei der Blick auf Feldman, der beispielsweise von D. Rockwell als „der wahre Exponent einer minimalistischen Ästhetik" bezeichnet wird (New York Times, 12.1.1992, II, 28). Bereits in einem der frühesten Aufsätze über Minimal Art von B. Rose, der 1965 unter dem Titel *ABC Art* erschien (Art in America LIII, 1965, Nr. 5; zit. nach: *Minimal Art...*, hg. von G. Stemmrich, Dresden ²1998, besonders 306 f.), werden im Rahmen einer Erörterung von Parallelerscheinungen in Bildender Kunst, Musik, Tanz, Literatur und Musik Young und Feldman beispielhaft als Vertreter dieser neuen mus. Richtung genannt. Feldman selbst hingegen hat sich dezidiert gegen eine derartige Etikettierung seines Schaffens gewehrt („I certainly don't consider myself a minimalist at all"; zit. nach: M. Saxer, *Das Verhältnis d. Minimal Music zum Schaffen Morton Feldmans*, in: *minimalisms. Rezeptionsformen d. 90er Jahre*, hg. von S. Sanio, N. Möntmann u. Chr. Metzger, Bln 1998, 106).

Im Hinblick auf Europa wird minimal music einerseits vielfach als gezielte Abkehr vom zwölftönigen Komponieren der Zweiten Wiener Schule beziehungsweise vom Serialismus der 1950er Jahre interpretiert, während andererseits insbesondere Young und T. Riley ihre minimalistischen Konzeptionen durchaus in der Musik Weberns verwurzelt sehen. Für Nyman ist minimal music grundsätzlich im Serialismus verankert, wobei er den Ausdruck „serialism" synonym für die Musik Weberns verwendet (→ *Serielle Musik* IV.); Weberns Einfluß belegt er ausschließlich am Beispiel Youngs und lokalisiert sie im repetitiven Element, das bei Webern in einzelnen Werkabschn. in Form von wiederholten Tönen in gleichbleibenden Oktavlagen zu finden sei und als Statik wahrgenommen werden könne, insofern dieselbe Information beständig wiederaufgegriffen werde:

op. cit.: The origins of this minimal process music lie in serialism. LaMonte Young was attracted by aspects of Webern's music similar to those that had interested Christian Wolff. He too noticed Webern's tendency to repeat pitches at the same octave positions throughout a section of a movement, and saw that while on the surface level this was ,constant variation' it could also be heard as ,stasis', because it uses the same form throughout the length of the piece... the same information repeated over and over again' (119).

Rückblickend bestätigt Young, daß der von Nyman beschriebene Aspekt die Verknüpfung zwischen Weberns Musik und seinen eigenen minimalistischen Werken darstelle (vgl. Strickland, *op. cit.*, 58 f.). Riley benennt ebenfalls als Ursprung der rhythmischen Gestaltung seiner Kompos. die Werke A. Schönbergs und Weberns, die ihn zudem in struktureller Hinsicht beeinflußt hätten (ibid., 110). Reich wiederum distanziert sich vom Serialismus, da auch hier – wie in den zufallsbestimmten Werken Cages – der kompositorische Prozeß beziehungsweise die zugrunde liegenden Reihenverfahren nicht unmittelbar wahrzunehmen seien (vgl. *Music as a Gradual Process*, loc. cit., 10).

Vor allem aus wiss. Sicht wird minimal music bzw. repetitive Musik oder periodische Musik häufig ebenfalls als Reaktion gegen reihengebundenes Komponieren und die damit verbundenen formalen und ästhetischen Standpunkte gedeutet, allerdings werden dabei unterschiedliche Akzente gesetzt oder genauere Differenzierungen vorgenommen (vgl. zur Synonymie der Begriffswörter unten, III. (1)):

W. Mertens, *American Minimal Music...* ([nld. Vergaelen 1980] London u. New York 1983): There is only a very tenuous polemical relationship between repetitive music and romantic-dialectical music – in fact, the guiding principles of the latter have simply been ignored. But on the other hand, it is clear that repetitive music can be seen as the final stage of an anti-dialectic movement that has shaped European avant-garde music since Schoenberg, a movement that reached its culmination with John Cage, even though his music has a very obvious polemical-intellectual background and orientation completely absent from repetitive music. So, bearing in mind the way in which repetitive music had adopted certain avant-garde ideas, it is possible to evaluate critically the struggle between the avant-garde and the dialectical model. Thus the real importance of repetitive music lies in the way in which it represents the most recent stage in the continuing evolution of music since Schoenberg (87);

W. Hufschmidt, *Musik als Wiederholung. Anm. zur periodischen Musik*, in: *Reflexionen über Musik heute*, hg. von W. Gruhn (Mainz 1981): Die periodische Musik erscheint in ihren Intentionen als eine gegen diese altgewordene Tradition der Neuen Musik in der Nachfolge Weberns gerichtete. Sie übt Kritik an der „klassischen" Neuen Musik, wie diese sie einst an der „alten Musik" übte. In diesem Sinne ist sie die Negation der Negation:

a) im Gegensatz zur a-tonalen Musik ist sie nicht „wieder" tonal, sondern gleichsam a-atonal;

b) sie greift die Wiederholungsstruktur der älteren Musik nicht einfach wieder auf, sondern steigert deren Gebrauch über das jemals bekannte Maß hinaus;

c) die Komponisten der periodischen Musik haben nicht den Ehrgeiz, die neue Musik durch eine noch neuere innovatorisch zu überholen, sondern begnügen sich mit einer alternativen Position zu dieser.

Insgesamt nimmt die periodische Musik für sich das Recht in Anspruch, auch über „ungleichzeitige" musikalische Phänomene kompositorisch frei verfügen zu können. In diesem Sinne will sie die musikgeschichtliche Zeit (wie übrigens in einzelnen Aspekten auch die musikgeographischen Grenzen) aufheben (151 f.);

I. Stoianova, *Warum ist d. Leichte schwer? Apropos Minimal Music* (Musica XXXVI, 1982): Die repetitive Musik als Reaktion auf die komplizierte Formgestaltung des postseriellen Denkens der 60er Jahre vermeidet anfänglich konsequent die teleologischen, zielgerichteten Entwicklungen und die konventionellen Formschemata (512 a);

Die Leichtigkeit der repetitiven Musik ist auch mit der bewußten Abkehr von der europäischen Tradition mit ihrer vom Subjektiven geprägten Werkauffassung verbunden (516 b);

Strickland, *op. cit., Introd.*: The rigidity of Serialism may be by definition a stylization of what was an atonal style, which had more to do with world view than with establishing precompositional parameters as transcendental categories. Whether or not the tone row is a reaction-formation provoked by the anxiety attendant upon Schoenberg's „emancipation of dissonance," the restless energy of American society, particularly in the '60s, did not prove especially amenable to its strictures. Even if much of early Minimalism ends up as biographical footnotes, its radical reaction against academism in the dogged, maybe even boring, simplicity of its insistence on bare-bones tonality, modular structure, and rhythmic repetition (leaving aside relatively more complex questions of harmonic and dynamic stasis) was a cathartic prerequisite to its more sophisticated musical contributions.

Minimalism effected its liberation from „the dark-brown Angst of Vienna" (Reich) and the Parisian „wasteland, dominated by these maniacs, these creeps, who were trying to make everyone write this crazy creepy music" (Glass) only by allying itself with the non-Western world: India, Ghana, Bali, the Middle East, and elsewhere (8);

Bernard, *op. cit.*: It must be added, however, that for the minimalist composers, especially those whose careers effectively began in the early to mid-sixties, there was another, much more firmly entrenched methodology than that of Cage and his followers to oppose: serialism, which even by 1960 had itself only recently displaced the more conservative, neoclassical style of an earlier generation of American composers from its position of preeminence in the academy (97);

P. Kivy, *Die Einführung von Codes u. d. Bruch mit ihnen: Zwei Revolutionen in d. Musik d. zwanzigsten Jh.*, in: *minimalisms* (loc. cit.): Der Minimalismus bildet... eine entschiedene Abkehr von den drei Hauptmerkmalen der Zwölfton-Komposition und zumindest einiger ihrer serialistischen Nachfolger: er ist gekennzeichnet durch kompromißlose Ablehnung der Komplexität und durch Bekräftigung der Wiederholung und Tonalität, und zwar in der stärksten Form, die möglich ist... Wirklich bedeutsam am Minimalismus ist..., daß er, vor allem in seinen markantesten Erscheinungsformen, das grundlegende und alles durchdringende Axiom der Instrumentalmusik in der Neuzeit zurückweist: den regulierenden Code der ästhetischen Haltung. Insofern ist er, entgegen allem Anschein, eine noch umwälzendere musikalische Revolution als das Zwölftonsystem (71).

(3) Als WESENTLICHE CHARAKTERISTIKA von minimal music gelten im allgemeinen die Reduktion beziehungsweise Limitation des mus. Materials sowie im besonderen repetitive Elemente, lang ausgehaltene Töne, durchgestaltete mus. Prozesse, tonale Strukturen und Einflüsse aus dem Jazz sowie der Musik Afrikas und Asiens.

In der Regel konzentrieren sich die Ansätze, mit denen versucht wird, minimal music von der kompositorischen Faktur ausgehend zu erläutern, auf zwei Hauptaspekte: der erste umfaßt die Beschreibung des Materials, wobei das Minimale fokussiert wird in einer grundsätzlichen Beschränkung der gewählten oder zugrundeliegenden Mittel.

*

Exkurs: Die Idee der Reduktion konkretisiert sich in L. Youngs um 1960 geschriebenen mus. Werken auf durchaus unterschiedliche Weise: Generell überwiegen einfache Strukturen, die aber sowohl ausschließlich durch lang ausgehaltene Noten auf der Grundlage weniger, ausgewählter Intervalle wie im *Trio for Strings* (1958) ausgebildet werden können als auch durch wenige, oft verbal formulierte Spielvorgaben, wie sie etwa im Zyklus der 15 *Compositions 1960* zu finden sind, die zudem starke Einflüsse von J. Cage und der Fluxus-Bewegung aufweisen; so besteht

das dritte Stück etwa aus der Angabe „Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration. Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition". Das siebte Stück hingegen umfaßt lediglich einen einzigen Akkord, die leere Quinte h-fis', die mit der Vorgabe „To be held for a long time" versehen ist. Ebenso lassen sich explizit repetitive Gestaltungsweisen ausmachen, so zum Beispiel in *Arabic numeral* (1960) oder – in werkübergreifendem Sinne – bei der *Composition 1960 Nr. 10*, deren Anweisung „Draw a straight line and follow it" von Young im Jahre 1962 insgesamt weitere 29mal schriftlich fixiert wurde, wobei jeweils nur das Entstehungsdatum ein anderes ist. Im Unterschied dazu besteht T. Rileys *In C* (1964) aus 53 verschiedenen Patterns unterschiedlicher Faktur und Länge, die von beliebig vielen Instrumenten über einem kontinuierlich in Achtelwerten repetierten Oktavklang auf C – in höchster Lage des Klaviers ausgeführt – gespielt werden; den Einsatzzeitpunkt, die Geschwindigkeit, die Anzahl der Wiederholungen eines Patterns, den Wechsel zum nächsten Pattern und mögliche Pausen zwischen diesen Wechseln bestimmt jeder Musiker nach eigenem Belieben. Auch hinsichtlich der Beschaffenheit der einzelnen Patterns dominiert das Prinzip der Repetition, indem häufig einzelne Töne oder Tonverbindungen innerhalb der in C-, G- oder F-dur angesiedelten Patterns wiederholt werden. Als mus. Summe resultiert ein Klanggebilde, das durchaus homogen wirkt, dessen rhythmische Strukturiertheit aber in einem beständig prozessual fluktuierenden Pulsieren aufgelöst ist.

*

Zumeist sprechen Autoren den Sachverhalt der Reduktion pauschal und ohne nähere Präzisierung an; nur selten werden konkrete Elemente benannt:

D. Cope, *New Music Compos.* (New York 1977): Minimalization is a concept borrowed from minimal art. As applied to music, the concept is primarily a minimal amount of material and applied structural elements in a work. Duration, as will be seen, is quite often *not* minimal, and can be extensively prolonged. Minimalization, though possibly not at first seeming to be a broad subject for compositional process, does involve a variety of significant techniques...: 1. silence 2. concept music 3. brevity 4. continuities 5. repetitions (271);
T. Johnson, *Seven Kinds of Minimalism* (The Village Voice, 5.12.1977): By now most listeners seem to be aware that many composers are interested in minimalism, that minimal music is generally not as severe as it was five years ago, and that the basic concerns have to do with repetition, long sustained tones, and extremely subtle variations. But it is also commonly assumed that all minimal music resembles whatever particular examples one is familiar with (zit. nach: ders., *The Voice of New Music...*, Eindhoven 1989, 306);
W. Mertens, *American Minimal Music...* ([nld. Vergaelen 1980] London u. New York 1983): The term *minimal music* refers to the extreme reduction of the musical means the four American composers we are here concerned with use in their works. Obvious though this reduction is, one must ask whether it is important enough to function as a fundamental characteristics of this music. Strictly speaking the term *minimal* can only be applied to the limited initial material and the limited transformational techniques the composers employ, and even this is only the case in the earlier works of Reich and Glass. Certainly one can usually observe in this music a dominant equality of timbre and rhythm, a constant density and a very limited number of pitches. But in terms of length these compositions are certainly not minimal... Thus the term *minimal music* is only partially satisfactory as a label for this tendency (*11 f.*);
E. Strickland, *American Composers* (Bloomington u. Indianapolis 1991): [RILEY:] But I think the idea of presenting a certain limited number of musical parameters so that people can hear them is a valid musical idea, and that's what Minimalism is to me: repetition, long notes, things that people didn't ordinarily build a whole piece out of (110);
Chr. Baier, *Der Ohrenblick. Zu Steve Reich* (ÖMZ XLVIII, 1993): Einfachste Materialien und objektivierte, also entmyth(olog)isierte Strukturen, die Aneinanderreihung gleichförmiger Elemente entsprechen in der sich parallel zur „Minimal Art" entwickelnden „Minimal Music" simplifizierten Melodiefragmenten, Harmonien und rhythmischen Zellen, vorgefertigten Bestandteilen aus Volks-, Unterhaltungs-, Pop- und außereuropäischer Musik, die, auf sich, ihren kulturellen Kontext und seine Verfremdbarkeit durch Singularisierung, ja auf ihre Reproduktions- und Repetitionsfähigkeit, ihre „Mächtigkeit" bezogen, in John Cages Zivilisationskritik münden... (252).

Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Erläuterung des gestalterischen Umgangs mit dem mus. Material: als wesentliche Merkmale werden hierbei Repetitionen und das Prozessuale der Verlaufsformen angeführt. In der Regel wird vor dem Hintergrund dieser generellen Kennzeichen zwischen den einzelnen individuellen Konkretionen differenziert. So präzisiert etwa Nyman miminal music dahingehend, daß er für die Arbeiten Youngs, Rileys, St. Reichs und Ph. Glass' jeweils eigene Besonderheiten nennt. Dreier verfährt ähnlich wie Nyman und bestätigt die von ihm eröterten Kritierien. Auch Strickland beschreibt die kompositorischen Grundlagen von minimal music, indem er generelle Merkmale und individuelle Schwerpunkte unterscheidet. Vielfach beschränken sich die Erläuterungen minimalistischer Kompositionsverfahren allerdings auch auf synthese-artige Zusammenfassungen, wie exemplarisch die Definitionen von Baier und Linke belegen:

M. Nyman, *Experimental music...* (London 1974): Young's Fluxus pieces were both specific and general presentations of the two most important aspects of Young's subsequent music: sustained tones... and extended duration... (119);
Young's musical system is modal and relies on the establishment of a drone and the articulation of very stringently selected, harmonically related frequencies (overtones) above this drone (121);
The music of Terry Riley developed out of an aspect of Young's music which appears on a ‚passive' level in *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, that of repetition, which was one of Young's primary interests in his immediately post-Fluxus work...
Riley is basically a solo improviser who ‚multiplies' himself in performance by means of repetition, tape loops, tape delay systems and multi-tracking devices (123 f.);
When Riley's scores are made available to other musicians the musical figures come with a set of rules which are

evidently a distillation of Riley's own performing practice; these rules are quite minimal and do not restrict the players particularly but ensure that certain states should be achieved and maintained during the continuous process...
Apart from the building of a complete musical system out of repetition, Riley's major achievement has been the installation of regular pulse into experimental music (125);
The motivation for Phil Glass's music may appear to be primarily melodic. Again repetition is the rule but the relation of one modular figure to the text is an additive one (127);
Like Young, Riley and Reich, Glass is involved with processes in live realization, not processes that exist as objects on paper... (129);
Steve Reich's music also relies heavily on repetition; but this is a ,local' device by which Reich realizes his concept of ,music as a gradual process', by which he means not the process of composition, but a piece of music that is, literally, a process... Two things are important: first, that the process should be able to be heard *as it is happening* – Reich is not interested in ,secrets of structure that you can't hear', such as the results of Cage's chance processes which are used deliberately to obscure any perceptible organization. With Reich, as with Young, Riley and Glass, the process is used as the *subject* rather than the *source* of the music.
The second important aspect is that the process should happen very gradually and slowly, so that one's attention is drawn to the process itself and to the inevitability of its gradualness...
Reich selects his materials and discovers the best process to run the material through but ,once the process is set up and loaded it runs by itself.' (130 f.);
R. Dreier, Art. *Minimalism*, The New Grove of American Music (New York 1986): Despite their similar backgrounds, the four [sc. Young, Riley, Reich, Glass] struck out on different paths. Young... wrote works concerned almost exclusively with the properties of harmony and temperament, which he considers a function of time... Although Riley was inspired by Young's devotion to harmonic purity, he found especially fruitful their shared experimentation with variations over a drone... Reich was intrigued not only by the possibilities of pulse (almost to the exclusion of harmonic change), but also by the gradually shifting relationships that occur when material is played out of phase with itself (that is, played by several instruments, voices, or tape tracks at slightly different speeds). His first experiments with phasing (e.g., *Come Out*, 1966) were achieved with tape loops, but he soon turned to performers to accomplish the same effect. His works of this period, which he regards as ending with *Drumming* (1971), display a persistent preoccupation with what he called „music as gradual process." Glass's distinctive and equally stringent approach creates rhythmic change by the addition and subtraction of subcells of a musical phrase: a characteristically loud, fast, intense motif is first established by repetition before fragments of it begin to be repeated or omitted while the fundamental pace remains unchanged (III, 240 b);
Ceaseless repetition of material with an unchanging pulse, elongation of single tones, phasing of rhythms, additive treatment of small motivic cells, use of simple tonal or modal harmonies, and exploitation of single timbres are all techniques employed by minimalist composers... Whatever the technique or process, it is clearly audible and works itself out very gradually (242 a);
Baier, *Repetitive Musik. Gesch. u. Ästhetik d. „Minimal Music" seit 1960* (ÖMZ XVIV, 1989): ...die Musik der jungen anerkannten Gruppe [war] auf größtmögliche Einfachheit bedacht: keine harmonischen Experimente, Abkehr von der Dodekaphonie und von seriellen und postseriellen Praktiken, Hinwendung zu Pentatonik, Diatonik und außereuropäischen Tonskalen, Adaptierung traditioneller außereuropäischer Rhythmusschemata und Kompositionsverfahren sowie Berücksichtigung psychoakustischer Phänomene (436);
E. Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington u. Indianapolis 1993): Music is the organization of sound and silence, more specifically sounds of various frequencies and durations (notes) with silences of various durations (rests). In the earliest Minimal music, the long-tone works of Young, those rudiments are presented nakedly and emphatically: the first note in the *Trio for Strings* is held for five minutes, followed by the first rest, lasting half a minute. The vertical arrangement of tones into harmony is dramatized in Minimal music in the sustenance of a single interval for several measures or even indefinitely, or of a single harmony for the duration of a full-length piece. The horizontal arrangement of tones into melody may in turn take the form of a simple cell or phrase repeated incessantly according to various structural principles (overlapping modules in Riley, phased unison in Reich, additive/subtractive cycles in Glass).
Repetition is a basic structural component of all forms of classical music... In much Minimal music, however, overt and immediately audible repetition of simple, even simplistic, material is the predominant structural principle (13);
Riley made two major contributions to early Minimalism: the reintroduction of tonality in tandem with the use of repeating musical modules, the latter derived from his influential work with tape music (133);
U. Linke, *Dimensionen eines Begriffs. Minimalistische Tendenzen in Lit. u. Film* (MusikTexte, H. 67/68, 1997): Hier finden sich einige Kompositionsverfahren, die auch in der Minimal Music Verwendung finden:
Reduktion des Materials auf ein nicht mehr (oder kaum noch) reduzierbares Element
Arbeit mit Patterns
Subtraktions- und Additionsverfahren
Prozeßhaftigkeit
Logische Verfahren
All dies sind Merkmale sowohl der konkreten Poesie als auch der Minimal Art und (in noch stärkerem Maße) der Minimal Music (50 a).

Teilweise wird vor allem der Prozeßcharakter von minimal music betont, der insbesondere als Folge der repetitiven Gestaltungsweise gedeutet und im Hinblick auf die Erzeugung neuer ästhetischer und rezeptiver Qualitäten beurteilt wird. Mertens hebt hervor, „daß in repetitiver Musik der Begriff des *Werkes* durch die Idee des *Prozesses* ersetzt" sei; bei minimal music handele es sich um „objektive Musik", die „für sich selbst" existiere und nichts „mit der Subjektivität des Hörers" zu tun habe:

op. cit.: For instance, one finds that in repetitive music the concept of *work* has been replaced by the notion of *process*, and that not one sound had any greater importance than any other...
Traditional dialectical music is representational: the musical form relates to an expressive content and is a means of

creating a growing tension; this is what is usually called the ‚musical argument'. But repetitive music is not built around such an ‚argument'; the work is non-representational and is no longer a medium for the expression of subjective feelings (88);
In repetitive music perception is an integral and creative part of the musical process since the listener no longer perceives a finished work but actively participates in its construction...
American repetitive music is an objective music in that, since no physiological tension is created, there is an ambiguous relationship with the listener. The music exists for itself and has nothing to do with the subjectivity of the listener (90);
As we have seen, two aspects of American repetitive music are particularly significant: the replacement of the work-as-object by the work-as-process, and the unity of form and content (95).

N. Hubbs unterstreicht, daß „die minimalistischen Formen... bedeutsam in sich selbst und aus sich heraus" seien, getragen von einer „Ästhetik des Prozesses..., der Ökonomie... und der fluktuierenden Statik", die sich gegen „die dominierende Ästhetik des teleologischen Organischen in der Musik..., des Produktes, ...der Expansivität und... des metamorphoseartigen Wachstums" richte:

Minimalism and Macroform (Contemporary Music Forum I, 1989): The minimalists' forms are significant in and of themselves, but their aesthetic ramifications possess even greater significance. That is, minimalist formal structures beget and are begotten of an alternative aesthetics, arguably one of the few viable alternatives proposed against the dominant aesthetics of teleological organicism in music. The minimalist aesthetics often is characterized, in broad terms, as an aesthetics of process rather than product, economy over expansiveness, and fluctuating stasis versus metamorphic growth (17);
In contrast to works dependent on the teleological climax macroform, the compositions examined here do not rely upon any inevitable climax (as with tonal grammar), nor even on any climax by gesture or salience (as in some posttonal idioms) (21).

J. W. Bernard argumentiert, daß minimal music die „Aufmerksamkeit des Hörers... auf den gegenwärtigen *Klang* des fertigen Produktes" lenke und damit weg vom „kreativen Prozeß" führe, der ausgedrückt sei „als etwas, das im *Kunstwerk* vorangeht"; durch den Verzicht auf „jegliches Gefühl für Gerichtetheit" werde teilweise „die *Implikation* von Endlosigkeit in Prozeßstücken noch weiter" getrieben, ohne jedoch die „Zeitlichkeit" vollständig zu verleugnen; minimal music hänge vielmehr „von der Zeit ab als ein Medium der Präsentation", das dazu bestimmt sei, „dem Hörer das Vergehen der Zeit besonders deutlich zu machen":

The Minimalist Aesthetic... (Perspectives of New Music XXXI, 1993, H. 1): In their efforts to direct the listener's attention away from the creative process expressed as something going on *in the work of art* and towards the actual *sound* of the finished product, the minimalist composers also stress the „wholeness" of their pieces (101);
Some minimal music, including much of Glass's, takes the *implication* of endlessness in process pieces even further, doing away with any sense of directedness without, however, denying temporality entirely. Glass has asserted that his music „does not deal with events in a clear directional structure," but as far as time is concerned says only that he has dispensed with the conventional clock variety...
Minimal music, by contrast, more than depends on time as a medium of presentation; it is devoted to making the listener keenly aware of the passage of time. Not clock time as a rule, for the rate of passage of time certainly varies from piece to piece and even, often, within the same piece. But there is something about this sense of the passage of time that is *enforced* – something not found much, if at all, in earlier music – and it is on this level that minimal music owes a particular debt to minimal art (122).

Hinsichtlich des Repetitiven, der Dominanz lang ausgehaltener Töne – vor allem in der Musik Youngs –, des Improvisatorischen sowie der oftmals modal oder tonal geprägten Harmonik von minimal music wird im besonderen der Einfluß von Jazz sowie der Musik Afrikas und Asiens geltend gemacht. Diese Aspekte werden ebenfalls nicht nur als ein spezifisch amerikanisches Rezeptionsphänomen gedeutet, sondern auch als gemeinsamer Erfahrungshintergrund von Young, Riley, Reich und Glass.
Als weitere Ursprünge der Harmonik von minimal music führt Strickland neben sowohl „westlichen (klassischen und liturgischen) als auch östlichen Modi" den „modalen Jazz" an, aber auch die amerikanische Rockmusik:

American Composers (loc. cit.), *Introd.*: Apart from inspiring exploration of Western (classical and liturgical) as well as Eastern modes, modal jazz was an enormous structural influence on the harmonic movement of Minimalism: the three simple modulations of Riley's *In C* now seem like an extension of Davis's „So What" – a performance of which by Chet Baker Riley had set canonically with tape loops two years earlier in *Music for the Gift* (4);
In composers like Jarrett, Zorn, Laurie Anderson, Glenn Branca, Rhys Chatham, Paul Dresher, and Scott Johnson the rock influence is often explicit, but it is a significant if less obvious force in early Minimalism as well, since modal jazz was not the only native influence putting the brakes on Minimalist harmonic movement. Much of the rock'n'roll in the air in the early days of Minimalism was of the three-chord, blues-based variety or the inevitable tonic-relative minor-subdominant-dominant ballad progression...
Ingram Marshall suggests that rock amplification is a subconscious influence on all contemporary composers, but it is an obvious one on Branca and Glass in particular, which may account in part for the latter's having achieved the most widespread popularity of the Minimalists (5 f.).

H. Danuser bündelt die Voraussetzungen, indem er unter anderem die „Verankerung in der kalifornischen Westküstenkultur (deren Synkretismus starke asiatische Einflüsse aufweist)" und „Erfahrungen... mit Jazz- und Rockensembles" sowie „ausgedehnte Studien indischer, afrikanischer, balinesischer Musik, auch in aufführungspraktischer Hinsicht" auflistet:

Gegen-Traditionen d. Avantgarde, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hg. von H. Danuser, D. Kämper u. P. Terse (Laaber [1987] ²1993): Die Minimal Music bindet das Hören an das hic et nunc des klingenden Augenblicks, der jedoch in einem kontinuierlichen, auf lange Dauer angelegten Klangstrom als Musik ohne Zeitbegrenzung erfahren wird. Zahlreiche Voraussetzungen haben sie geprägt: eine Verankerung in der kalifornischen Westküstenkultur (deren Synkretismus starke asiatische Einflüsse aufweist) wie auch in der New Yorker Avantgarde-Szene; Erfahrungen mit der Neuen Musik serieller und Cagescher Prägung, aber auch mit der Praxis von Jazz- und Rockensembles; Nutzung der Möglichkeiten von Elektronischer und Tonband-Musik; ausgedehnte Studien indischer, afrikanischer, balinesischer Musik, auch in aufführungspraktischer Hinsicht; Ausbildung einer personalen Tradition aufgrund sehr enger Beziehungen zwischen Komposition und Spielpraxis in einem eigenen Ensemble; und endlich Affinitäten zur bildenden Kunst, insbesondere zur Minimal Art (Sol LeWitt, Robert Morris, Dan Flavin), die nach dem von Richard Wollheim 1965 geprägten Terminus eine unpersönliche Kunst auf der Basis weniger einfacher Primärstrukturen darstellt (109 f.).

(4) Das Selbstverständnis der Komponisten L. Young, St. Reich und T. Riley kennzeichnet ein KRITISCH-DISTANZIERTES VERHÄLTNIS zum Begriff minimal music; sie bevorzugen Alternativen oder akzeptieren den Ausdruck im Rückblick auf ihre Werke der 1960er Jahre.

Für Young besitzt der allgemeiner als minimal music gefaßte Terminus „'Minimalism'" Gültigkeit, insofern er einen Ausschnitt aus seinem Schaffen umschreibe, dennoch sei der Begriff wie alle „linguistischen Ausdrücke, die große Ideen vermitteln" sollen, begrenzt; unter dem Stichwort „minimalism" könne man ebenso „Haikus..., Weberns *Bagatellen*, sicher auch die Arbeiten Rothkos und Newmans" fassen, die womöglich sogar „eine frühe Inspiration" für die Wortschöpfung gewesen seien. Und so bezeichnet sich Young zwar selbst als „Minimalist", doch sei damit nur ein Teilaspekt umrissen:

E. Strickland, *American Composers* (Bloomington u. Indianapolis 1991): [YOUNG:] Well, I think it [sc. „the term 'Minimalism'"] has its place and defines a subset of the music I've generated. It's valid, but all terms have their limitations. It's difficult to find small units of linguistic expression to convey big ideas. You can see haiku as Minimalism, the Webern *Bagatelles*, certainly the Rothko and Newman works that were probably the early inspirations for the word „Minimalism." I think it should always be pointed out that whereas I spawned the Minimalist movement, my work covers not only Minimalism but a much larger universe of creativity. It's all right to be a Minimalist. I *am* a Minimalist, but that's only one of the things I am (68 f.).

Riley akzeptiert den Begriff aus heutiger Perspektive, wenn er die Idee zum Ausdruck bringt, „eine bestimmte, begrenzte Anzahl musikalischer Parameter" zu präsentieren, und zwar vor allem durch „Repetition" und „lange Noten"; zudem stehe der Terminus mittlerweile „im Bewußtsein der Leute für einen bestimmten Musikbereich", was aber zugleich problematisch sei, da womöglich auch nichtminimalistische Arbeiten mit dem Label versehen würden, nur weil er sie komponiert habe:

ibid.: [RILEY:] It's valid because it's definitely caught on in people's minds as a particular area of music. But today I could write a symphony like Beethoven and they'd call it a Minimalist piece because my name would be on it... But I think the idea of presenting a certain limited number of musical parameters so that people can hear them is a valid musical idea, and that's what Minimalism is to me: repetition, long notes, things that people didn't ordinarily build a whole piece out of (110).

Als Reich 1971 gefragt wurde, welche Bezeichnung er für seine Musik wählen würde, nannte er den Ausdruck „pulse music". Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Verbreitung und allgemeinen Akzeptanz des Begriffs minimal music hält er diesen rückblickend „für nicht so schlecht", lehnt den Terminus zwischenzeitlich aber auch ab, da „ein solches Label... einem meistens sagt, wer man ist und einen definiert", und das sei „das letzte, was man als Komponist" wolle; laut Strickland bevorzuge Reich deshalb die Ausdrücke „structuralism" und „musique répétitive", so wie sich Glass für die Umschreibungen „intentionless music" und „Musik mit repetitiven Strukturen" ausgesprochen habe:

Steve Reich. An interview with Michael Nyman (Mus. Times CXII, März 1971): Q[uestion:] Is there a convenient descriptive label you like to attach to your music?
REICH When the Columbia record was produced (with *Violin Phase* and *It's gonna rain*) we talked about what would be the best title, and we came up with Live/Electric. Then I wrote a piece called *Pulse Music*; in a review someone said that I'd been playing pulse music elsewhere, and I realized that he had construed it as a generic term for my music. That's not bad, so I'm inclined to use it sometimes; at least it gives some indication of the nature of the music, more than 'avant-garde', 'experimental' or 'modern', all of which are deadly (229 a);
Strickland, *op. cit.*: [REICH:] Given some others applied to the music, maybe the term's not so bad (45);
ders., *Minimalism: Origins* (Bloomington u. Indianapolis 1993): In addition to „intentionless music," Glass once said he preferred „music with repetitive structures"...; Reich has similarly opted on occasion for „structuralism" and „*musique répétitive*," but „basically I wouldn't go with any [term]." Riley describes himself as „probably the last person to ask" about vestiges of Minimalism in his work (252 f.);
F. R. Lovisa, *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke* (Darmstadt 1996): [Reich:] Ich glaube nicht, daß ein solches Label gut für das musikalische Denken ist, weil es einem meistens sagt, wer man ist und einen definiert, und das ist eigentlich das letzte, was man als Komponist will, ...weil man wachsen will hin zu etwas, was man nicht kennt! (15).

III. Die in Europa und Amerika ab den 1970er Jahren einsetzende Rezeption spiegelt die TERMINOLOGISCHE UNSCHÄRFE der Benennung minimal music wider.

(1) Signifikant für den Wortgebrauch von minimal music ist eine Vielzahl von SYNONYMEN ODER UMSCHREIBENDEN BEGRIFFSWÖRTERN, die unterschiedliche kompositionstechnische, stilistische, ästhetische oder hörpsychologische Kriterien hervorheben.
Am häufigsten wird minimal music mit repetitive music bzw. repetitiver Musik gleichgesetzt, wobei diese Ineinssetzung auf das wohl charakteristischste und dominierendste Strukturprinzip ‚minimalistischer' Werke verweist. So erklärt etwa W. Mertens das Synonym dahingehend, daß „diese Musik alles wiederhole, was wiederholt werden kann"; allerdings habe sich in den frühen minimalistischen Kompositionen das Repetitive auf „kurze oder lange rhythmische Zellen" beschränkt, während später auch „Akkordfortschreitungen" Gegenstand der Wiederholung gewesen seien. Als problematisch erweise sich der Terminus repetitive music jedoch hinsichtlich der Arbeiten L. Youngs, da in ihnen das „Prinzip der Kontinuität" überwiege. Mertens versucht schließlich, die terminologische Schwierigkeit dadurch aufzulösen, daß er Kontinuität „als eine spezielle Form von Repetition" betrachtet – ein Erklärungsansatz, der häufiger in der Literatur zu finden ist:

American Minimal Music... ([nld. Vergaelen 1980] London u. New York 1983): By the designations *American Minimal Music* or „Repetitive Music" one usually understands the music of the composers La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass. These four American composers were the first to apply consistently the techniques of repetition and minimalism in their works (11);
The term *repetitive* music... refers to the decisive nature of the repetition as a structural principle in contemporary American music, because this music repeats everything that can be repeated. In its early days the repetition concerned only short or long melodic and rhythmic cells, but later on it was also applied to chord progressions.
The term *repetition*, however, can hardly be used for La Monte Young's music, since in this case the principle of continuity is decisive. However, Young did compose some repetitive works – mainly in his immediate post-Fluxus period – as in his *X for Henry Flynt*. On the other hand, we also find a striving for continuity alongside repetition in the work of Reich and the other composers... Indeed, Young's use of continuity can be considered as a particular form of repetition, so that it is misleading to speak of an opposition between him and the three other composers: there is, at most, a difference in stress (16).

I. Stoianova führt aus, daß das Adjektiv repetitiv auf den Verzicht von „zielgerichteten Entwicklungen" und auf das „Ansteigen von Spannungen" verweist, wodurch minimal music „dem formalen Funktionalismus bei der konventionellen Formgestaltung" widerspreche, so daß sich zudem die Zeitwahrnehmung des Hörers verändere:

Warum ist d. Leichte schwer. Apropos Minimal Music (Musica XXXVI, 1982): Die repetitive Musik verzichtet konsequent auf die für das traditionelle Musikwerk typischen Entwicklungen. Von Anfang an wird der kontinuierliche Klangteppich eines homogenen Wiederholungsmusters exponiert und bewußt jegliches Ansteigen von Spannung vermieden (514 b);
Das Wiederholungsprinzip in der Minimal Music widerspricht grundsätzlich dem formalen Funktionalismus bei der konventionellen Formgestaltung (515 b);
Bei der repetitiven Musik, die auf die zielgerichteten Entwicklungen verzichtet, ist die Dialektik der Erinnerung und Wiederholung aufgehoben: Die am gleichen Ort bleibende Hin- und Her-Bewegung der repetitiven Musik schafft die zielgerichtete Zeit ab... Die repetitive Musik weckt bei dem Hörer keine Schuldgefühle, vergessen zu haben (516 a).

Für P. N. Wilson hingegen bringt das Wort repetitiv vor allem die graduelle, prozessuale Veränderung des mus. Verlaufs zum Ausdruck:

Ein Niemandsland zw. E u. U. Über d. Annäherung von Jazz u. minimal music (Musica XXXIX, 1985): „Repetitive Musik", das ist ja eine Umschreibung dessen, was minimal music in ihrer häufigsten Erscheinungsform ausmacht: Kurze Melodiefloskeln oder Rhythmusmuster werden pausenlos wiederholt und nur ganz allmählich im Verlauf dieses ununterbrochenen Klangstroms abgewandelt, variiert, erweitert oder verkürzt – „Musik als gradueller Prozeß", so dann auch der Titel eines programmatischen Essays von Steve Reich (360 a).

In jüngerer Zeit treten kritische Überlegungen zur Terminologie in den Vordergrund, wobei erneut vor allem die Subsumierung der Werke Youngs unter den Ausdruck repetitive Musik problematisiert wird:

Wilson, *Erster u. zweiter Blick. Zur Rezeption d. Minimal Music in Europa*, in: *minimalisms*..., hg. von S. Sanio, N. Möntmann u. Chr. Metzger (Bln 1998): In der Tat ist die frühe europäische Rezeption der Minimal Music von der unhinterfragten Ineinssetzung von musikalischem Minimalismus und repetitiver (oder: periodischer) Musik geprägt (77);
Mehr noch als die Restitution von Tonalität (oder Modalität), mehr noch als die Wiederherstellung der Personalunion von Komponisten und Interpreten, als die der Popmusik angenäherte Form der Präsentation ist also der Aspekt der Wiederholung den ersten europäischen Beobachtern die Essenz der Minimal Music – ein Eindruck, der zweifellos durch die dominierende Präsenz von Steve Reich, Phil Glass und Terry Riley auf den europäischen Konzertpodien der frühen siebziger Jahre zu erklären ist, doch zu der einigermaßen dubiosen Konsequenz führt, daß die (zumindest von Reich und Riley als solche benannte und anerkannte) Vaterfigur des amerikanischen Minimalismus, LaMonte Young, in diesem definitorischen Kosmos zum Fremdkörper wird, sind doch seine statischen Formen reduzierter Musik nur schwer mit dem Primat der Pattern-Repetition in Einklang zu bringen (78).

Die Ausdrücke periodic music bzw. periodische Musik finden sich überwiegend im dtsch. Sprachraum der 1970er Jahre. P. M. Hamel nennt allgemein als „Hauptcharakteristikum einer ‚minimal music'... die Wiederholung kurzer Motive, die sich fast unmerklich verändern und nur geringfügig variiert werden", und als spezielles Kennzeichen von „periodic music" improvisatorische Entwicklungen von kompositorisch festgelegten „Grundperioden". Als besonderes Beispiel dient Hamel die Musik T. Rileys, der selbst den Begriff Periode bei Beschreibungen seiner mus. Arbeit verwendet. Bemerkenswerterweise akzentuiert Hamel nicht – wie es in der Regel der Fall ist – die graduelle Veränderung der Wiederholungsprozesse, sondern betont „daß sich bestimmte Abläufe desselben Stückes wie in der indischen Musik exakt wiederholen" (*Durch Musik zum Selbst*, München u. Kassel [1976] [2]1980, Kap. *„Periodic Music" u. „Minimal Music"*, 158, 161 u. 169).
E. Stiebler rückt in seinen *Überlegungen zur periodischen Musik* (in: *Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zw. Tonalität u. Atonalität*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XVIII, Mainz 1978) die „Hörperspektive" in den Vordergrund, die einzunehmen insofern schwierig sei, als „die monoton wiederholten Figuren... die Aufmerksamkeit kaum zu fesseln" vermögen würden:

Wer sich für die Musik von Terry Riley, Phil Glass und Steve Reich interessiert, die inzwischen mit dem Terminus „periodische Musik" bezeichnet wird, nachdem sie lange, jedenfalls in Europa, musiktheoretischer und begrifflicher Auseinandersetzungen nicht würdig schien, wird versuchen müssen, ihren Standort in der Entwicklung der Neuen Musik genauer zu bestimmen, um dadurch Anknüpfungspunkte für das Verständnis zu schaffen...
Um im Bilde zu bleiben wird es zunächst darum gehen, eine Hörperspektive zu finden, die ein wesentliches Element der periodischen Musik erschließt, und das ist vor allen melodischen wie harmonischen Eindrücken der sich aufdrängende Bewegungsablauf. Man versucht gleichsam im Umriß das Spektrum der Dauern zu erfassen, d. h. die Gliederung von langen und kurzen Werten, ihre Überlagerung, das Wechselspiel von Rhythmus und Metrum, vereinfacht ausgedrückt: das Tempo, die Pulsation. Schon hier stellt sich die erste Schwierigkeit ein: die monoton wiederholten Figuren vermögen die Aufmerksamkeit kaum zu fesseln, ja, sie weisen den Hörer geradezu ab (18 f.).

Von den speziellen Wahrnehmungsphänomenen und -qualitäten geht auch W. Hufschmidt aus, allerdings in positivem Sinne, indem er den Vorteil der „ständigen, nur graduell unterschiedlichen Abweichungen vom Gewesenen" innerhalb periodischer Musik darin ausmacht, daß der Hörer „die Chance hat, den musikalischen Prozeß in jedem Augenblick verfolgen zu können":

Musik als Wiederholung..., in: *Reflexionen über Musik heute*, hg. von W. Gruhn (Mainz 1981): Die periodische Musik basiert auf dem Prinzip der minimalen Veränderung. Diese minimale Veränderung aber ist keine permutatorisch modifizierende, sondern eine linear gerichtete. Die ständigen, nur graduell unterschiedlichen Abweichungen vom Gewesenen sind die kleinsten Stationen in einem ununterbrochenen „crescendo"- oder „descrescendo"-Prozeß. Informationstheoretisch gesprochen ist eine solche Musik nicht redundant, sondern unendlich minutiös gequantelte Information. Der Hörer wird für diese minimalisierte Information aber gleichsam dadurch entschädigt, daß er die Chance hat, den musikalischen Prozeß in jedem Augenblick verfolgen zu können (162).

Gelegentlich werden auch Kennzeichnungen wie minimal, periodisch und repetitiv unterschiedlos zusammengefaßt:

M. Lichtenfeld, *Minimal Music in d. USA* (Musik u. Bildung III, 1982): Terry Riley... war meines Wissens der erste, der solch minimale, periodische, repetitive Musik in Europa bekannt machte.... (143 b).

Der Terminus hypnotic music entstammt dem zeitlichen und geographischen Kontext früher Konzerte mit minimalistischer Musik. So verwendet T. Johnson im Verlauf des Jahres 1972 im Hinblick auf die Musik Youngs, Rileys, St. Reichs und Ph. Glass' die Ausdrücke hypnotic music und New York Hypnotic School, wobei er das Hypnotische als eine Wirkung beschreibt, die aus „höchst repetitiven" mus. Qualitäten und „einer konsistenten Textur" resultiere und weniger aus traditionellen Gestaltungsweisen oder Entwicklungen. Seine Interpretation geht dabei von der Wirkung der Musik auf den Hörer aus, und so sind Johnsons Beschreibungen, die sich auf die mus. Faktur beziehen, eher unpräzise oder widersprüchlich; beispielsweise heißt es, daß einige Stücke traditionelle Skalen verwendeten, andere aber nicht, einigen Werken liege ein konstanter Puls zugrunde, während andere überhaupt keine rhythmische Artikulation aufwiesen usw. In ähnlich vagem Sinne benennt er als gemeinsame Merkmale die Eigenschaften „flach, statisch, minimal und hypnotisch":

Philip Glass's New Parts (The Village Voice, 6.4.1972): One of the most important new trends in music is the area I like to refer to as ‚hypnotic music'. It has a hypnotic quality because it is highly repetitious, and employs a consistent texture, rather than building or developing in traditional ways. Usually pieces in this genre are rather long, and they can seem tedious until one learns how to tune into the many subtle variations which go on underneath the sameness of the surface. Then very new and exciting musical experiences begin to happen (zit. nach: ders., *The Voice of New Music...*, Eindhoven 1989, 33);
La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass (op. cit., 7.9.1972): I've heard people refer to the ‚New York Hypnotic School' several times now, and have been trying to figure out if it is a good term or not... At least it helps to define one of the more important areas of new music. I think the term should refer primarily to La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, and Philip Glass. Some people might want to add Frederic Rzewski, Philip Corner, or David Behrman to the list, although it seems to me that their work does not fit into the category quite so neatly... There are a number of other composers writing hypnotic music whose names I will omit because they have not yet attracted significant public attention...

Some of their pieces employ traditional scales and some do not. Some of them chug along with a persistent beat and some float by without any rhythmic articulation. Most of them are loud and employ electronic resources. And some employ standard instruments without amplification or electronic manipulation of any kind. Yet they all have the same basic concern, which can be described as flat, static, minimal, and hypnotic...
‚Hypnotic' is probably the best word for this music, because it comes closest to describing the effect that it has on the listener. The music never entertains or stimulates in an overt way. It simply lulls, hynotizes, and draws him into its world. Of course, it won't put him into a true trance, medically speaking, but the effect is something like that. The music of the New York Hypnotic School is easier to hear than much contemporary music (loc. cit., 43 ff.).

Der Begriff meditative music bzw. Meditationsmusik bekundet eine gewisse Nähe zum Ausdruck hypnotic music, insofern er nicht auf ein kompositorisch inhärentes Moment verweist, sondern auf die Wirkung, die minimalistische Musik auf den Hörer ausüben kann. Wird dieser wahrnehmungsphänomenologische Aspekt akzentuiert, findet sich gelegentlich eine Gleichsetzung der Wortbestandteile minimal und meditativ – so etwa bei H. Danuser, der explizit von „Minimal- und Meditationsmusik, wie sie vor allem von La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass und Steve Reich ausgeprägt worden ist," spricht (*Gegen-Traditionen d. Avantgarde*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives...*, Laaber [1987] ²1993, 109), oder in implizitem Sinne bei U. Dibelius, der sich unter der Überschrift *Exotismus u. Meditation* den Werken von Riley widmet (*Moderne Musik II 1965-1985*, München [1988] ²1989, 81 u. 96).
Eine kritische Position gegenüber dem Terminus meditative music bezieht Mertens, der ihn als „eine Abwertung der Musik" versteht, insofern er suggeriere, sie sei „ein rein psychologisches Instrument der Beeinflussung":

op. cit.: The term *meditative* music too strictly refers to an extra-musical event and stresses that in American music a particular effect on the listener is sought after. Indeed this may be correct, but it is too strong a devaluation of the music to suggest that it is merely a psychological instrument of influence (16).

Im New GroveD findet minimal music nicht unter einem eigenen Eintrag Erwähnung, sondern unter dem Stichwort „System", einem Terminus der 1960er Jahre, der eine Vielzahl neuer kompositorischer Praktiken beschreibe, deren verbindende Eigenschaft das Repetitive sei. Als Beispiel wird minimal oder systematic music genannt, wie sie sich in verschiedener Ausprägung im Schaffen Rileys, Reichs, Glass', Youngs und anderer finde. Der Gebrauch der Worte system oder systematic erklärt sich aus der gleichsam systematisierten, also gezielt eingesetzten kompositorischen Kontrolle, der die repetitiven mus. Prozesse unterworfen sind:

P. Griffiths, Art. *System*, New GroveD (London 1980): A term introduced in the 1960s to describe a variety of new compositional practices, the common feature being an emphasis on repetition. Systematic, or ‚minimal', music may consist of extended reiterations of a motif or group of motifs, as in much of the work of Riley. Alternatively, the element of repetition may be governed by a system: the progressive lengthening of the repeated material (Glass), changing discrepancies from simultaneity (Reich), or large-scale rhythmic schemes based on integers (Hobbs, White). Among others who have been closely associated with repetitive music are Young (probably the first in the field), Cardew and many younger American and English musicians. In most cases the rhythmic repetition is coupled with an unwavering tonality. The origins of systematic music may be traced to some of Satie's pieces and the early works of Cage, but more particularly to the music of Bali, black Africa and India (XVIII, 481 b).

Der Terminus acoustical art oder ac'art ist relativ wenig verbreitet und geht laut Mertens (*op. cit.*, 15) auf H. Sabbe zurück, der ihn in Analogie zum Ausdruck Op Art der bildenden Kunst geprägt habe. Sabbe versuchte, mit dem Begriff die aus den repetitiven, prozessualen Kompositionstechniken resultierende, „statische, sich aber dennoch beständig bewegende akustische Textur" zu bezeichnen, die ihm vergleichbar erschien mit der „visuellen Erfahrung beim Betrachten eines Op Art Bildes". Mertens vermerkt allerdings kritisch, daß der Ausdruck ac'art streng genommen nur auf die Musik Rileys anzuwenden sei.
Trotz des relativ seltenen Gebrauchs widmet auch F. R. Lovisa dem Ausdruck ac'art einen eigenständigen Abschn. innerhalb eines begriffsgesch. ausgerichteten Kapitels, in dem er ihn als eines von vier Synonymen von minimal music behandelt. Seiner Meinung nach verweisen die Ausdrücke minimal music respektive ac'art bzw. op'art auf gestalterische „Präzision", auf „die stete Wiederholung einzelner... Elemente" sowie auf „Korrespondenzen bei der Rezeption" im Hinblick auf die „psychischen Auswirkungen der Musik und den Erfahrungen, die beim Betrachten eines Op'Art Werkes entstehen"; zur Bezeichnung der „späteren Werke der minimal music" sei der Terminus wegen „der plötzlichen und teilweise abrupten Richtungsänderungen und Übergänge" der Musik nicht geeignet, da er in erster Linie das „Moment eines ruhigen Pulses oder einer ständigen Weiterentwicklung, die auf Repetition gleicher kleinster Einheiten beruht", impliziere (F. R. Lovisa, *minimal-music. Entwicklungen, Komponisten, Werke*, Darmstadt 1996, 17 ff.).
Sporadisch begegnen weitere Synonyme von minimal music, wie etwa trance music, modular music, phase music, pulse music oder pattern music, die allerdings nur eine untergeordnete Rolle im erweiterten Begriffsfeld von minimal music spielen.

(2) Vereinzelt wird minimal music in Beziehung gesetzt zur Prägung NEUE EINFACHHEIT. Emons verwendet beide Ausdrücke synonym und sieht die

Gemeinsamkeit im Ignorieren „nahezu aller Erfahrungen der europäischen Moderne" beschlossen. Hufschmidt stellt lediglich eine mittelbare Relation her, indem er zu verstehen gibt, daß ursprünglich differenzierte und wesentliche kompositionstechnische Merkmale von minimal music „stark vergröbert" Verwendung gefunden haben in „einer bewußtseinsmüden, exotisch getönten Musik der ‚neuen Einfachheit'":

H. Emons, *Aspekte d. minimal art...* (Zs. für Musikpädagogik III, 1978, H. 6): Wenn heute von Neuer Einfachheit die Rede ist, sind zumeist die Stücke von Steve Reich, Terry Riley und Phil Glass gemeint, ein Typus von Musik mithin, der nahezu alle Erfahrungen der europäischen Moderne zu ignorieren scheint und vorläufig mangels eines geeigneteren Etiketts als minimal music firmiert... (49 a); W. Hufschmidt, *Musik als Wiederholung...*, in: *Reflexionen über Musik heute*, hg. von W. Gruhn (Mainz 1981): Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Kompositionstechnik von Terry Riley und Steve Reich auf eine nicht ungefährliche Weise Schule gemacht hat. Die in Mode stehende Ideologisierung von unendlich gleichförmigen und unbeweglichen Klangkulissen als „meditative" oder „kontemplative" Musik in einer drogenorientierten Pop-Szene und einer bewußtseinsmüden, exotisch getönten Musik der „neuen Einfachheit" hat die differenzierte Technik der periodischen Musik stark vergröbert und sie zum Vehikel der Bewußtseinsflucht gemacht (166 f.).

(3) Insbesondere aus europäischer Sicht ist der Ausdruck zunächst eher NEGATIV KONNOTIERT, insofern der reduktive Grundzug von minimal music als Kennzeichen eines spezifischen Qualitätsverlusts verstanden wird. Als paradigmatisch lassen sich die kritischen Ausführungen von Cl. Gottwald aus dem Jahr 1975 über die Musik von St. Reich ansehen, die sich speziell auf das stark repetitiv gestaltete Schlagzeugstück *Drumming* (1971) beziehen. Die „Monotonie" des auf Wiederholung basierenden Prozesses erinnert Gottwald „nicht von ungefähr an das Fließband: immergleiche Handgriffe produzieren Immergleiches" (*Signale zwischen Exotik u. Industrie. Steve Reich auf d. Suche nach einer neuen Identität von Klang u. Struktur*, Melos/NZ I, 1975, 4 a); in diesem Sinne setzt er minimal music mit „Fließbandmusik" gleich, da die das Stück konstituierenden Materialien austauschbar seien und mit Inhalten gearbeitet werde, die „genormte Beziehungslosigkeit" auszeichne. So dominiere insgesamt der Eindruck, daß die Zeit nicht artikuliert, sondern „totgeschlagen" werde:

Der in minimalen Schritten disponierte Prozeß attackiert sich selbst durch den Schein von Stillstand. Das reflektiert die Prozeßlosigkeit der Fließbandmusik und geht mit der Zeit um, wie es der Schlager vorexerziert: Zeit wird totgeschlagen. Doch setzt dies Steve Reichs Musik instand, schmerzhaft zu Bewußtsein zu bringen, was der Schlager wortreich verschweigt: die Austauschbarkeit seiner Materialien, die genormte Beziehungslosigkeit seiner Inhalte, den pattern-Charakter seiner Formen... Überscharf beleuchtet sie dadurch die Gegenposition zur Utopie des erfüllten Augenblicks. In einer Gesellschaft, die Erfülltheit der Zeit durch deren Überfüllung zu organisieren sucht, muß die Reichsche Pausenlosigkeit deshalb provozieren, weil sie solche Überfüllung kompositorisch als Langeweile benennt... Sie orakelt nicht dunkel, sondern sie macht das genormte Party-Geplauder zur eigenen Sprache, aus der sie die Signale der Kritik hartnäckig herausfiltert (6 b).

Vergleichbar argumentiert H. Emons: das „Prinzip der Reihung", das minimal music charakterisiere, bedinge einen Wandel der mus. Zeit, die „zur permanenten Gegenwart verkümmere"; zugleich entferne „sich das Subjekt aus der Musik. Statt zu sprechen beschränkt es sich darauf, einen Prozeß auszulösen, in dessen Ablauf es sich jeden Eingriff versagt"; daneben seien „Reichs Stücke in ihrem Innersten keine europäische Musik mehr", da sich nicht länger „in ihr das Individuum tätig und bewußt mit seinem Material einläßt, um es nach seinen Ideen zu formen", und die Musik zudem nicht länger „den Nachvollzug dieser Tätigkeit vom Hörer fordert" (*Aspekte d. minimal art...*, Zs. für Musikpädagogik III, 1978, H. 6, 51 a).
Die Gleichförmigkeit von minimal music kritisiert auch U. Dibelius, indem er konstatiert, daß „nicht gerade die Aufmerksamkeit oder das kontrollierende Interesse an den schließlich doch einmal auftretenden minimalen Veränderungen" geschärft werde und sich jede „aktive Teilnahme" des Zuhörers verwandle „in eine passive, in ein langsames Abheben der Wahrnehmung vom akustischen Gegenstand, ein Erschlaffen der Konzentration, bis man sich verstreuten Assoziationen oder Bildern, vagen Stimmungen überläßt"; so gelange man „immer weiter und tiefer in ein Zwischenreich musikalisch animierter Zustandsempfindungen" (*Moderne Musik II 1965–1985*, München [1988] [2]1989, 184).

(4) Zugleich läßt sich eine ZUNEHMENDE AKZEPTANZ UND BEDEUTUNGSERWEITERUNG des Begriffs erkennen, der schließlich verbindliche Stilmerkmale impliziert und aus der Perspektive vergleichender Studien zum Minimalismus in anderen künstlerischen Disziplinen beurteilt wird.
Spätestens ab Ende der 1980er Jahre zeigt sich, daß sich der Ausdruck minimal music gegenüber alternativen Termini durchgesetzt hat und in allgemeinerem, erweitertem Sinne für mus. Werke steht, die auf der Idee künstlerisch gestalteter Reduktion basieren. Dieses Verständnis bringt beispielsweise P. N. Wilson prägnant in der Formulierung zum Ausdruck, minimal music stehe „heute synonym für die Idee musikalischer Reduktion" (*Die Idee d. Reduktion. Notizen zur Gesch. mus. Einfachheit*, Musica XLII, 1988, 356 a). Auch S. Sanio unterstreicht, „daß der entscheidende neue Ansatz, der neben der in Europa so aufmerksam rezipierten Patternkompositionen in der Minimal Music der sechziger Jahre entworfen wurde, in der Entwicklung reduktiver Verfahrensweisen

beruhte" (*Ein anderes Verständnis von Musik*, in: *minimalisms. Rezeptionsformen d. 90er Jahre...*, hg. von ders., N. Möntmann u. Chr. Metzger, Berlin 1998, 86). Der reduktive Grundzug, der sich auf vielfältigste Weise konkretisieren kann, wird dabei als Charakteristikum einer in sämtlichen Kunstbereichen auszumachenden Tendenz begriffen, die als Minimalismus bezeichnet wird. Zwar finden sich erste vergleichende Studien hierzu bereits ab Mitte der 1960er Jahre, doch schlägt sich die Auseinandersetzung in wiss. umfassenderem Maße erst ab den 1980er und vor allem in den 1990er Jahren nieder. Die nunmehr gleichsam pluralistisch aufgefächerte Idee des mus. Minimalismus läßt sich exemplarisch anhand des folgenden Zitates von T. Johnson dokumentieren:

The Voice of New Music... (Eindhoven 1989), *Introd.*: The idea of minimalism is much larger than most people realize. It includes, by definition, any music that works with limited or minimal materials: pieces that use only a few notes, pieces that use only a few words of text, or pieces written for very limited instruments, such as antique cymbals, bicycle wheels, or whisky glasses. It includes pieces that sustain one basic electronic rumble for a long time. It includes pieces made exclusively from recordings of rivers and streams. It includes pieces that move in endless circles. It includes pieces that set up an unmoving wall of saxophone sound. It includes pieces that take a very long time to move gradually from one kind of music to another kind. It includes pieces that permit all possible pitches, as long as they fall between C and D. It includes pieces that slow the tempo down to two or three notes per minute (20 f.).

Im Kontext des erweiterten Begriffsverständnisses werden nun auch Werke europäischer und anderer amerikanischer Komponisten, die eine Reduktion des musikalischen Materials charakterisiert, als minimal music bezeichnet. So nennt etwa H. Emons als Vertreter „der europäischen und mittlerweile recht heterogenen Szene... die Namen Rühm, Kotik, Smalley, Zimmermann und Stranz", wenngleich er einräumt, daß mit diesen Arbeiten – zu denen beispielsweise „Rühms mit ein, zwei und drei Tönen haushaltenden Stücke" gehören – einige „in einem sehr spezifischen Traditionskontext stehende Modelle für eine minimalistische Musik geschaffen wurden" (*Aspekte d. minimal art...*, Zs für Musikpädagogik III, 1978, H. 6, 49 a). H. Sabbe wiederum weist im Hinblick auf das Schaffen von K. Goeyvaerts nach, „daß als ‚repetitiv' bzw. ‚minimalistisch' anerkennbare Merkmale... seit Anfang der fünfziger Jahre" für seine Arbeit maßgeblich seien (*Vom Serialismus zum Minimalismus: Der Werdegang eines Manierismus. Der Fall Goeyvaerts, „Minimalist avant la lettre"*, Neuland III, 1982/83, 203 a). G. Ligeti klassifiziert das *Poème symphonique für 100 Metronome* (1962) im Rückblick als sein „erstes minimalistisches Stück", in dem er – wie auch später in *Continuum* (1968) – ähnliche Strukturideen verwirklicht habe, wie sie der frühen amerikanischen minimal music zugrunde lägen; die Kompositionen von Riley und Reich habe er allerdings erst 1972 kennengelernt und in der Folge „ganz bewußt darauf reagiert, schon wegen der zufälligen Analogien" zu seinen früheren Werken. In diesem Zusammenhang erwähnt er sein „(selbstironisches) Stück für zwei Klaviere SELBSTPORTRAIT MIT REICH UND RILEY (UND CHOPIN IST AUCH DABEI), das 1976 entstand", sowie die Kompos. *Clocks and Clouds* (1973), in der er „ganz bewußt mit Elementen der Minimal Music" gearbeitet habe (*György Ligeti über eigene Werke. Ein Gespräch mit Detlef Gojowy aus d. Jahre 1988*, in: Hamburger Jb. für Musikwiss. XI, 1991, 356 f.). Wilson differenziert zwischen amerikanischem und europäischem Minimalismus, wobei er zudem auf „einige weitgehend autonome europäische Dialekte minimalistischer Färbung" aufmerksam macht, „die, auch wenn sie in Isolation oder in Unkenntnis der amerikanischen Tendenzen entstanden" seien, „teilweise später doch amerikanische Vokabeln adaptierten"; beispielhaft nennt er Goeyvaerts, Ligeti und A. Pärt (*Erster u. zweiter Blick. Zur Rezeption d. Minimal Music in Europa*, in: *minimalisms...*, loc. cit., 80 f.).

Auch die jüngsten Monographien über minimal music bestätigen das erweiterte terminologische Verständnis, insofern sie in der Regel zwischen „‚Minimalisten der ersten Stunde'" und der „Rezeption ihrer Konzepte durch eine jüngere Tonsetzergeneration" unterscheiden (F. R. Lovisa, *minimal-music. Entwicklungen, Komponisten, Werke*, Darmstadt 1996, 2; siehe auch U. Linke, *Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs*, Essen 1997, S. 14 f.). Daß diese Sicht sowohl für die europäische als auch für die amerikanische Rezeption charakteristisch ist, läßt sich exemplarisch anhand der Ausführungen von Br. Heisinger belegen, der den amerikanischen Minimalismus nicht mehr nur als „ergänzenden Stil", sondern als „fest verwurzelte Schule" bezeichnet, die vier kompositionstechnische Richtungen ausgebildet habe:

American Minimalism in the 1980s (American Music VII, 1989, Nr. 4): Current widespread appearances and acceptance of different minimalist compositions and composers give evidence not only that minimalism in this decade is an additional style, but that it is a firmly entrenched school consisting of literature created by (1) prominent composers whose complete output is in a repetitive minimalist style (for example, Reich, Glass), (2) composers who on occasion produce works using various minimalist techniques (Lentz, Rzewski), (3) those who make use of minimalist techniques in more dramatic settings (Adams), and (4) composers particularly interested in Indian performance practices, special intonations and improvisation (Young, Riley). These four categories are admittedly arbitrary and most certainly too confining; nevertheless, they serve to demonstrate to some degree the extent to which minimalist ideas have permeated contemporary composition and suggest that a branching out is taking place which is bound to promote a certain degree of permanence (433 f.).

Vom wiss. Standpunkt aus werden vereinzelt terminologische Neubestimmungen vorgenommen, die der Akzeptanz des Ausdrucks minimal music und dem erweiterten Verständnis Rechnung zu tragen

versuchen. Mit dem Ziel, ein geeignetes Vokabular für den analytischen Umgang mit minimalistischen Werken zur Verfügung zu stellen, widmet sich D. Warburton dem Begriffsfeld, wobei er zunächst verschiedene Synonyme erläutert und ihre Aussagequalität diskutiert, um anschließend neue Termini einzuführen, die auf die kompositionstechnischen Besonderheiten bezogen sind. Hierzu gehören die Ausdrücke phasing, linear additive process, block additive process, overlapping pattern work, splicing technique, dovetailing und textural additive process, die definiert und mit Literaturbeispielen veranschaulicht werden (*A Working Terminology for Minimal Music*, Integral II, 1988, 135–159).
Einen terminologisch gestützten Ansatz verfolgt auch Linke, indem er – ausgehend von einer linguistischen Interpretation des Adjektivs minimal – nicht nur eine umfassende Systematisierung sämtlicher mus. Aspekte entwirft, die ‚minimal' sein können, sondern auch die alternative Formulierung „*Musik mit minimalistischen Aspekten (und Tendenzen)* anstelle von *minimal music*" vorschlägt, was er damit begründet, daß „Musik an sich... nicht minimal sein" kann:

op. cit.: Musik selbst, d.h. Musik an sich kann nicht minimal sein. Ebensowenig können Musikstücke als *minimal* bezeichnet werden, wohl dagegen als *minimalistisch*. Der Unterschied zwischen den Begriffen *minimal* und *minimalistisch* besteht darin, daß erster zwangsläufig konkrete Aspekte einer Komposition, eines Kunstwerks, eines Buches, Films etc. benennen muß, während der zweite die Bau- bzw. Konstruktionsweise eines gesamten Werks benennt. So kann man z.B. sagen, daß das Tonmaterial einer Komposition *minimal* ist. Nicht dagegen läßt sich behaupten, daß das Tonmaterial *minimalistisch* sei. *Minimalistisch* ist der Umgang mit dem Tonmaterial bzw. die Verwendung des Tonmaterials. *Minimal* sind die unterschiedlichen Parameter einer Komposition: der Tonvorrat, wenn er extrem wenig Töne, unterschiedliche Noten und/oder Intervalle aufweist; die Dynamik, wenn sie auf ein Minimum gesenkt wird. Die Struktur eines Stückes wird dann minimalistisch, wenn sie sich auf einen sehr einfachen, nicht mehr reduzierbaren Prozeß beschränkt. Mit anderen Worten: *Nicht Musik ist minimal, sondern bestimmte Aspekte der Musik sind es*. Aus diesem Grund wird hier der – zugegebenermaßen zu umständliche – Sprachgebrauch *Musik mit minimalistischen Aspekten (und Tendenzen)* anstelle von *minimal music* vorgeschlagen... Mit *minimalistischer Gehalt* wird die Anzahl und der Stellenwert der Reduzierungen bezeichnet: Je mehr Parameter eines Musikstückes reduziert werden und je wichtiger diese Reduzierungen für die Struktur eines Stückes sind, desto höher steigt der *minimalistische Gehalt* eines Werkes, bzw. desto mehr nähert es sich der Idealvorstellung einer *minimal music*, also eines ideellen Werkes, dessen *sämtliche* Parameter auf ein Minimum reduziert sind...
Spricht man dann von *Musik mit minimalistischen Aspekten (und Tendenzen)*, so werden mit diesem Ausdruck die durchaus komplexen Aspekte einer Komposition nicht ausgeschlossen. Auf diese Weise wird das... Dilemma der Begrifflichkeit gelöst und gleichzeitig die Möglichkeit eröffnet, von *minimal*, *minimalistisch* und *minimal music* zu sprechen (106 f.).

Ein grundsätzlich anderes, durchaus neues Verständnis von minimal music bekundet J. Kresky, der nunmehr zwei Arten von minimal music unterscheidet: die frühen New Yorker „Downtown-Stile mit ihren gutbekannten hypnotischen Patterns" und die Werke „Cages und seiner Nachfolger", die viel deutlichere Parallelen aufweisen würden zu dem, was in anderen Künsten „‚minimal'" genannt werde:

On Minimal Music (Gettysburg Review VII, 1994): Such works as those by Cage and his followers have their parallels in the other arts, where they have been called „minimal." The term is not used this way in music, where, in any case, it would be confused with something already called „minimalism," that particular corner of the downtown styles with its well-known hypnotic patterns made up of literal repetition of simple-minded figures. Though this too may be a kind of minimal music, it is with the more radical types surrounding Cage's ultimately minimal piece that close parallels to such minimal artworks as the „found object" and the „blank poem" may be found. These examples of the visual and literary arts are deftly discussed in an essay on „Minimal Art" by Richard Wollheim, where their status as art is explored... Since Wollheim, curiously, omits music from his discourse entirely, some consideration of the „silent piece" and related compositions may be salutary. One obviously minimal aspect of some of these pieces is simply the content. While the „silent piece" is not actually devoid of sound, very little is likely to happen in it, in comparison with a performance of, say, *The Rite of Spring*. But even in the music usually called minimalism, there is the typical self-imposed lack of density, complexity, complication, and sophistication in both detail and general surface (599).

(5) Gelegentlich werden Endpunkte von minimal music markiert und WEITERFÜHRENDE BEGRIFFSWÖRTER wie Postminimalismus und Maximalismus gebildet.
Im Rahmen kritischer Bewertungen wird minimal music oftmals als vorübergehendes historisches Phänomen ohne zukunftweisendes Potential betrachtet. Chr. von Blumröder sieht beispielsweise die mit der „Repetitionstechnik" einhergehende „Gefahr der Abnutzung" als Ursache dafür an, „daß im Kontext der europäischen artifiziellen Musik die Minimal Music nur eine kurzlebige Novität gewesen ist, deren Ausstrahlung mit dem Ende der siebziger Jahre bereits zu verblassen beginnt" (*Formel-Kompos. – Minimal Music – Neue Einfachheit...*, Neuland II, 1981/82, 200a). T. Johnson konstatiert bereits 1975, „daß die Ära des New Yorker Minimalismus zu einem derartig abrupten Ende gekommen" sei (*The New Reich: Steve Reich*, The Village Voice, 9.6.1975; zit. nach: ders., *The Voice of New Music...*, Eindhoven 1989, 184), und erläutert 1989, daß „extremer Minimalimus... nicht Jahr für Jahr fortdauern" konnte, denn „dem Publikum fehlte die Geduld, keine Veränderungen zu hören..., und vielleicht waren sogar die Komponisten gelangweilt" (*The Voice of New Music...*, loc. cit., *Introd.*, 22). In wertfreiem Sinne

wird vielfach Mitte der 1970er Jahre ein Wandel vermerkt, der vor allem in der Abkehr von streng repetitiven Verfahrensweisen und in zunehmend tonaleren Strukturen begründet liegt. So trennt R. K. Schwarz zwischen frühen und späten Kompositionen St. Reichs und Ph. Glass', die er mit den Etikettierungen „minimalist" und „maximalist" versieht (*Minimalists*, London 1996, 49 u. 107 bzw. 77 u. 129); die dem Quartett L. Young, T. Riley, Reich und Glass nachfolgende, amerikanische Komponistengeneration behandelt er unter dem Schlagwort „Post-Minimalismus" (169), während er der gleichaltrigen europäischen Generation, die vertreten wird durch M. Nyman, L. Andriessen und A. Pärt, keine gesonderte Bezeichnung zukommen läßt (193). K. Gann spricht ebenfalls von „Postminimalismus", dessen Beginn er um 1980 datiert und den er als „einheitliches Genre" begreift; mit minimal music verbinde ihn „die klare, nichtmodulierende Tonalität" und „der stetige Achteltakt", allerdings kämen „nur in wenigen Stücken minimalistische Wiederholungen" vor und sie seien zudem „subtiler und geheimnisvoller", indem sie „ihre Strukturen nicht so offen zur Schau" stellen würden, „daß einem schon vom bloßen Zuhören völlig klar" wäre, „was sich in ihnen abspielt":

Ein Wald aus d. Saat d. Minimalismus, in: *minimalisms...*, hg. von S. Sanio, N. Möntmann u. Chr. Metzger (Bln 1998): Natürlich ist der Minimalismus mausetot, und gleichzeitig blüht und gedeiht er... Wenn mit Minimalismus der reduzierte, diatonisch tonale, repetitive Stil gemeint ist, der sich in den 60er Jahren herauskristallisierte – und das ist er wohl –, dann befindet er sich in einem Zustand suspendierter Vitalität. Soweit es das Publikum angeht, ist er sehr lebendig... Was jedoch die meisten professionellen Musiker betrifft, siecht der Minimalismus bestenfalls dahin, da er in weiten Kreisen als unverschämt simpel gilt, und praktisch keiner der jüngeren Komponisten schreibt mehr in diesem Stil...
Und so lauschten die Jungen kritisch, absorbierten minimalistische Strategien, planten unterdessen aber neue, eigene.
Auf diese Weise wurde der „Post"-Minimalismus geboren... In seinen ersten Ansätzen trat der Postminimalismus um 1980 zutage. 1978/79 komponierte William Duckworth (geb. 1943) einen Zyklus von 24 Klavierstücken mit dem Titel *The Time Curve Preludes*. Zum größten Teil hatten sie mit dem Minimalismus die klare, nichtmodulierende Tonalität gemeinsam, wenn sie auch mit gelegentlichen scharfen Dissonanzen gewürzt waren. Gemeinsam war ihnen auch der stetige Achteltakt, obwohl nur in wenigen Stücken minimalistische Wiederholungen vorkamen. Sie waren eine Weiterentwicklung minimalistischer Schrittfolgen, die oft von A zu AB, ABC und so weiter verliefen. Wichtiger ist jedoch, daß sie subtiler und geheimnisvoller waren als der Minimalismus; sie stellten ihre Strukturen nicht so offen zur Schau, daß einem schon vom bloßen Zuhören völlig klar war, was sich in ihnen abspielte;
Eine postminimalistische „Szene" gab es nie. Erst Ende der 80er Jahre wurde offensichtlich – und sehr viele Kritiker erkennen es heute noch nicht, daß aus dem, was der Minimalismus gesät hatte, ein einheitliches Genre entstanden war, daß in der Tat der Minimalismus in den Händen einer neuen Generation gereift war...
Im großen und ganzen war ihre Musik trotz interessanter Unterschiede tonal, überwiegend konsonierend (oder zumindest nie angestrengt dissonant) und basierte gewöhnlich auf einem stetigen Rhythmus. Sie wich selten von konventionell erzeugten Klängen ab, obgleich viele Komponisten Synthesizer benutzten. Die Postminimalisten neigten zu kürzeren Werken als die Minimalisten, Stücke von 15 statt 75 oder 120 Minuten, und zu größerer struktureller Vielfalt. Und das bevorzugte Medium war für die meisten von ihnen das gemischte Kammerensemble der Pioniere Glass und Reich, wenn auch nicht in der minimalistischen Form des Ensembles im Unisono (124 ff.).

Imke Misch, Köln 2000

Modulatio / Modulation

lat. modulatio (1. Jh. v. Chr.) von modulari, messen, abmessen, einrichten, regeln; (abgemessen) singen oder spielen. Weitere Ableitungen: modulator, modulatus, modulabilis, modulamen; selten: mittellat. modulisare.
Seit dem 16. Jh.: dtsch. Modulation, modulieren; engl. modulation, to modulate; franz. modulation, moduler; ital. modulazione, modulare; span. modulación, modular.

I. Auf der Basis der wohl durch Varro 40-30 v. Chr. inaugurierten DEFINITION ,,MUSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI" erhält der Begriff modulatio seine innerhalb der römisch-spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie ZENTRALE UND UMFASSENDE GRUNDBEDEUTUNG. (1) Im Zusammenhang mit ,,MODUS" IM SINNE EINES VORGEGEBENEN MASSES bezieht sich der Terminus, verdeutlicht durch die Formeln ,,numerosa modulatio" und ,,harmonica modulatio", auf die ABGEMESSENE UND AUSGEWOGENE MUSIKALISCHE BEWEGUNG. (a) Dabei ist die BEGRIFFSBEDEUTUNG ETYMOLOGISCH VORGEZEICHNET, ein Sachverhalt, der seit 1100 in irrtümlicher Verdrehung tradiert wird. (b) Ein weiteres Bedeutungsmoment erwächst dem Begriff modulatio aus dem ETHISCHEN ATTRIBUT ,,BENE". (c) Zudem wird ihm eine – die Musica mundana einschließende – UNIVERSALE GELTUNG zugesprochen. (2) Vereinzelte Quellen verknüpfen den Begriff modulatio mit ,,MODUS" IM SINNE DES GRIECHISCHEN ,,GENOS" (γένος) oder verwenden ihn GLEICHBEDEUTEND MIT ,,MELOPÖIE" (μελοποιία).

II. Die zuerst bei Aurelianus Reom. um 850 belegte MODIFIZIERTE DEFINITION ,,MUSICA EST SCIENTIA RECTE MODULANDI" spiegelt in der Substitution des Attributs ,,bene" durch ,,recte" die nunmehr einsetzende STÄRKERE BINDUNG DES BEGRIFFS AN DIE KOMPOSITORISCHE PRAXIS. (1) Infolgedessen wird der Terminus modulari seitdem zusehends häufiger in der EINGEENGTEN BEDEUTUNG ,,CANTUM FORMARE" sowie seit Beginn des 12. Jh. im SYNONYMEN GEBRAUCH MIT ,,COMPONERE" überliefert. (2) Zudem resultiert aus der Verknüpfung des Begriffs modulatio mit ,,MODUS" IM SINNE DER TONART die bis ins 19. Jh. Gültigkeit behaltende Verwendung des Terminus für EINE DER TONART ENTSPRECHENDE GESTALTUNG.

III. Mit Beginn des 16. Jh. ist der VERLUST DER ZENTRALEN UND UMFASSENDEN BEGRIFFSBEDEUTUNG zu konstatieren. (1) Ausschlaggebend hierfür wird die Tatsache, daß der während des gesamten Mittelalters neben der strengen theoretischen Begriffsdefinition auch geläufige Bezug des Ausdrucks modulatio auf die AUSFÜHRUNG EINES GESANGS jetzt in den Vordergrund tritt. (2) In diesem Sinne repräsentiert die Bezeichnung ,,MUSICA MODULATORIA" im 17. und 18. Jh. die KUNST DER VOKALEN ODER INSTRUMENTALEN AUSFÜHRUNG EINES MUSIKSTÜCKS.

IV. Im 18. Jh. unterliegt der Begriff Modulation IM KONTEXT DER DUR-MOLL-TONALEN MUSIK einem ABERMALIGEN BEDEUTUNGSWANDEL. (1) Die dafür verantwortliche Verbindung des Terminus mit dem ÜBERGANG AUS EINER TONART IN EINE ANDERE ist erstmals bei A. Malcolm (1721) nachweisbar und beginnt seit etwa 1760 sich allmählich zu verfestigen. (2) In diesem Zusammenhang wird der Terminus Modulation IM DEUTSCHEN SYNONYM MIT DER BEZEICHNUNG ,,AUSWEICHUNG", die für den gleichen Sachverhalt bereits geläufig war, verwendet und (a) zu Beginn des 19. Jh. der Ausdruck ,,AUSWEICHENDE MODULATION" gebildet. (b) Außerdem unterscheidet man zwischen VORÜBERGEHENDEM UND ENDGÜLTIGEM VERLASSEN DER TONART. (3) Seit der Mitte des 19. Jh. schält sich die heute noch übliche TRENNUNG DER BEZEICHNUNGEN ,,MODULATION" UND ,,AUSWEICHUNG" heraus.

V. Bedingt durch die Preisgabe des dur-moll-tonalen Ordnungssystems kommt dem Begriff Modulation IM KONTEXT DER MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS nur mehr eine PERIPHERE BEDEUTUNG zu. (1) Anknüpfend an die Terminologie der Rundfunktechnik bezeichnet der Ausdruck Modulation in elektroakustischer Musik die VERÄNDERUNG EINER SCHWINGUNG. (2) K. Stockhausen spricht seit 1968 von ,,Intermodulation" im Blick auf die VERBINDUNG UNTERSCHIEDLICHER MUSIKALISCHER TRADITIONEN.

I. Auf der Basis der wohl durch Varro 40-30 v. Chr. inaugurierten DEFINITION ,,MUSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI" erhält der Begriff modulatio seine innerhalb der römisch-spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie ZENTRALE UND UMFASSENDE GRUNDBEDEUTUNG.
Der Rekonstruktion E. Holzers (1890) zufolge hatte Varro, der sich als erster Römer theoretisch mit der Musik befaßte, die Definition im VII. Buch *De musica* seiner vollständig verlorengegangenen *Disciplinae* entwickelt. Daran anknüpfend ist sie bei Censorinus 238 n. Chr. erstmals schriftlich belegt und danach bis ins 11. Jh. unverändert tradiert worden:

Censorinus, *De die natali* (238 n. Chr.) X,3 (ed. Hultsch 16, 22f.);
Augustinus, *De musica* (387-389) I,2,2 (ed. Finaert/Thonnard 24);
Cassiodorus, *Institutiones* (um 550-560) II,5,2 (ed. Mynors 143, 12f.);
Scolica Musicae Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.), ed. Schmid 60, 1;
Anon., *Dialogus de musica* (nach 1026), GS I, 283a;
Frutolf von Michelsberg, *Breviarium de musica* (2. Hälfte 11. Jh.), ed. Vivell 26.

Lit.: E. HOLZER, Varroniana, Wiss. Beilage zum Programm d. Kgl. Gymnasiums in Ulm 1890; L. RICHTER, Griech. Traditionen im Musikschrifttum d. Römer, AfMw XXII, 1965; H. H. EGGEBRECHT, Art. Modulatio, RiemannL Sachteil 1967; G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer, Amsterdam 1967.

(1) Im Zusammenhang mit ,,MODUS" IM SINNE EINES VORGEGEBENEN MASSES bezieht sich der Terminus, verdeutlicht durch die Formeln ,,numerosa modulatio" und ,,harmonica modulatio", auf die ABGEMESSENE UND AUSGEWOGENE MUSIKALISCHE BEWEGUNG.
Dabei muß der Begriff modulatio als ,,scientia", als im ,,intellectus" begründetes und auf ,,ratio" basie-

rendes theoretisches Wissen vom unreflektierten, aus bloßer „imitatio" erwachsenden „usus" unterschieden werden, wie Augustinus eingehend dargelegt hat (*De musica*, 387-389, I,4,5-I,6,11; ed. Finaert/Thonnard 32-50). Denn modulatio ist nicht zuletzt auch ein mathematischer Begriff, insofern er das platonisch-pythagoreische, archetypische System der Idealzahlen, das sich in allen Erscheinungen und vorzüglich in der Musica zu erkennen gibt, vertritt, und eben dies veranlaßt Censorinus, in seiner Schrift über günstige Geburtszeiten auch auf die Musiktheorie einzugehen, da seiner Ansicht nach die bei Geburten wirksamen Zahlenproportionen jenen der mus. Konsonanzen (*σύμφωνοι*) entsprechen. Allerdings bemerkt Censorinus in der Überleitung zur Varronischen Definition, mit der er den Abschnitt über die Musica eröffnet, daß deren naturwiss., mathematische Grundlagen im Sinne von „modus" (Maß) und „mensura" (Messung) der Tonbewegungen weniger die „musici" als vielmehr die „geometrae" ermittelt hätten (→ *Musicus – cantor* I. (2)), und schließt an diese Feststellung dann die Definition „musica est scientia bene modulandi" mit der kausalen Konjunktion „igitur" an:

De die natali (238) IX,3-X,3: eos vero numeros qui in uno quoque partu aliquid adferunt mutationis... inter se conlatos rationem habere eam quam voces habent quae in musice *σύμφωνοι* vocantur.
Sed haec quo sint intellectu apertiora, prius aliqua de musicae regulis huic loco necessaria dicentur, eo quidem magis, quod ea dicam quae ipsis musicis ignota sunt. nam sonos scienter tractavere et congruenti ordine reddidere illorum, ipsis autem sonis motuum modum mensuramque invenere geometrae magis quam musici. igitur musica est scientia bene modulandi: haec autem est in voce: sed vox alias gravior mittitur, alias acutior (ed. Hultsch 16, 11-24).

Die einerseits hier durch Censorinus angedeutete Gebundenheit des Begriffs modulatio an Maß und Zahl hat Augustinus auf die kennzeichnende Formel „numerosa modulatio" gebracht (zit. unten, I. (1)(b)), und Boethius liefert, bemerkenswerterweise nicht erst in den speziell der Musica gewidmeten Büchern, sondern bereits im *Proemium* zur Arithmetik ein zusätzliches Argument. Er führt nicht nur allgemein die Musica als bestes Zeugnis der allen Dingen von Natur vorausgehenden „numerorum vis" an, sondern sucht auch die mittelbare Wirkung dieser Kraft nachzuweisen, wobei er sich auf die nähere Bestimmung des Begriffs modulatio durch Zahlennamen beruft, darauf also, daß die mus. Gestaltung auf den Konsonanzen Diatessaron, Diapente und Diapason – Bezeichnungsfragmente für *ἡ διὰ τεσσάρων* (bzw. *διὰ πέντε* bzw. *διὰ πασῶν*) *χορδῶν συμφωνία*, ‚der im Durchgang durch vier (bzw. durch fünf bzw. durch alle) Töne erreichte Zusammenklang' (→ *Diapason*) – beruhe:

De inst. arithm. (um 500) I,1: Musica vero quam prior sit numerorum vis, hinc maxime probari potest, quod non modo illa natura priora sunt, quae per se constant, quam illa, quae ad aliquid referuntur. Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur... Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur (ed. Friedlein 11, 6-14).

Andererseits verdeutlicht Censorinus im Nachsatz, den er der Definition folgen läßt, den Begriff modulatio dahingehend, daß „die Stimme (der Stimmklang) bald in höhere, bald in tiefere Tonlagen geschickt wird". Das dabei angesprochene Moment der Bewegung hat Augustinus als ein konstitutives Begriffskriterium herausgearbeitet. Ausgehend von der Etymologie (vgl. unten, I. (1)(a)) sowie von der Überlegung, daß die Einhaltung eines vorgegebenen Maßes („modus") nur im Bewegungsvorgang („motus") erkannt werden kann, bestimmt er „modulatio" als „movendi quaedam peritia", als Kenntnis des Bewegens, so daß in dieser Hinsicht die Ausdrücke „bene modulari" und „bene moveri" letztlich gleichbedeutend werden, was Augustinus mit der entsprechenden Modifikation der Definition „musica est scientia bene modulandi" plastisch vor Augen führt:

op. cit. I,2,3: *M[agister]*. Igitur quoniam fatemur modulationem a modo esse nominatam; numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur modus, aut non impleatur nisi in rebus quae motu aliquo fiunt? aut si nihil moveatur, possumus formidare ne praeter modum aliquid fiat?
D[iscipulus]. Nullo pacto.
M. Ergo modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur. Non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat (28);
I,3,4: *M.* Musica est scientia bene movendi (30).

Darüber hinaus läßt sich bei Censorinus im erwähnten Nachsatz zur Definition noch ein die „numerositas" übergreifendes Begriffskriterium erkennen, nämlich das Weiterwirken des griech. Ideals der Harmonía (*ἁρμονία*) als einer vollkommenen Mischung (*κρᾶσις*) aus tiefen, „schweren" (*βαρύ*, „gravis") und hohen, „scharfen" (*ὀξύ*, „acutus") Qualitäten des Klanges, dem gemäß Censorinus die Stimmbewegung als „alias gravior, alias acutior" umschreibt und an das auch Martianus Capella bei der Charakterisierung des Begriffs modulatio anknüpft:

De nuptiis Mercurii et Philologiae (um 430) IX,932: constat autem omnis modulatio ex grauitate soni uel acumine (ed. Dick 496, 13 f.).

In demselben Sinne verwenden Cassiodorus und Isidorus Hisp. modulatio gewissermaßen als Hilfsbegriff zur Kennzeichnung einer Konsonanz, indem der Erstgenannte mit dem Ausdruck „modulamen" das wohlabgewogene Ergebnis der Mischung („temperamentum"), der Letztgenannte das harmonische Mischungsverhältnis selbst („modulationis temperamentum") herausstreicht:

Cassiodorus, *Institutiones* (um 550-560) II,5,7: symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem, modulamen efficiens sive in voce sive in flatu sive in percussione (ed. Mynors 144,21-145,2);
Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) III, 20,3: Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu (ed. Lindsay).

Die enge Verbindung, geradezu Verschmelzung des Begriffs modulatio mit dem Ideal der Harmonía, die noch bis ins 17. Jh. nachgeklungen hat –

G. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571): La Modulatione di ciascheduno delli Dodici modi si può trasportare piu acuta, ouero piu graue per una Diapason (309);
A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658): Car sim-

plement la Modulation est le progrés & la suite de plusieurs sons graues & aigus (26) –,

kann durch das gesamte Mittelalter hindurch an zahlreichen Belegen abgelesen werden, sei es daß im 9. Jh. ein Glockenklang als „lieblich abgemessen" („cantus modulator amoenus") bezeichnet oder im 12. Jh. im Blick auf die „natura" der mittleren Organumtöne gegenüber großer und kleiner Terz der Quinte und Quarte eine führende Stellung zugesprochen wird, da „in ihnen das Organum abgemessener erklingt" („modulantius in eis organum resonet"):

Glocken-Inschrift (9. Jh.), verf. von Abt Harbert (Lobbes bei Charleroi): Harberti imperio componor ab arte Paterni / Nec Musis docta, en cantus modulator amoenus / Nocte dieque vigil depromam carmina Christo (zit. nach KmJb XX, 1907, 72);
Berliner Traktat B (12. Jh.): Medie... uoces per IIII.or supradictas consonantias [sc.: diapente uel diatassaron uel dittoni uel semidittoni] incedunt quarum diapente et diatessaron. principatum organi possidere dicuntur eo quod modulantius in eis organum resonet et constitutiue diapason considerentur (ed. Eggebrecht/Zaminer 160, 12 ff. bzw. 159, 7 f.).

Und nur folgerichtig resultierte aus dieser Verschmelzung die Bildung des Ausdrucks „harmonica modulatio", nicht zuletzt eine universal gültige Ordnungsformel und laut Jacobus Leod. die „ratio formalis", die in allgemeiner wie in besonderer Hinsicht die Musica umfaßt und untergliedert (vgl. dazu des Näheren unten, I. (1)(c)) oder, wie es Dominicus Gundissalinus ausdrückt, das Wesen der Musica überhaupt verkörpert:

De divisione philosophiae (um 1150): Genus eius est, quod ipsa est sciencia armoniace modulacionis, que ex concordancia plurimorum sonorum uel ex composicione uocum conficitur (ed. Baur, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters IV, 2–3, Münster 1903, 97, 11 ff.);
später gleiche Definition bei Lambertus, *Tractatus de musica* (vor 1279; CS I, 252 b) sowie bei Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.; CS IV, 204 a).

(a) Daß im Rückbezug von „modulari" auf „modus" (Maß, Maßstab, Regel, Vorschrift; Art und Weise) die Begriffsbedeutung etymologisch vorgezeichnet ist, kann zwar schon aus frühen Belegen, etwa einem Censorinus zugeschriebenen Fragment (zit. unten, I. (2)) indirekt herausgelesen werden, ist aber erst durch Augustinus im Dialog *De musica* (387–389) ausdrücklich zu Bewußtsein gebracht worden (Schüler: „video modulari a modo esse dictum"), wobei Augustinus zudem mit Verweis auf die Etymologie des rhetorischen Begriffs der „dictio" klarstellt, daß es trotz der Allgemeingültigkeit und vielfältiger Verwendungsmöglichkeiten des Ausdrucks modulatio möglich ist, ihn zu einem ausschließlich mus. Terminus zu erheben (Lehrer: „modulationem posse ad solam musicam pertinere"):

I,2,2: *M[agister]*. Musica est scientia bene modulandi. An tibi non videtur?
D[iscipulus]. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio.
M. Numquidnam hoc verbum quod modulari dicitur, aut nunquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret?
D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando quamvis delectent, vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur (ed. Finaert/Thonnard 24);
M. Illud superius, quod in omnibus etiam praeter musicam factis modus servandus est, et tamen in musica modulatio dicitur, non te moveat...
Non... dictione usus est cum aliquid dixerit, quamvis dictionem a dicendo dictam esse fateamur.
D. Concedo: sed et hoc quo pertineat requiro.
M. Ad id scilicet ut intelligas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse: quemadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur, et a dicendo dictio nominata sit (26).

Initiiert wohl durch Johannes Affl. wird die von Augustinus festgehaltene Etymologie seit 1100 in irrtümlicher, nichtsdestoweniger terminologisch aufschlußreicher Verdrehung tradiert. Johannes kehrt nämlich die Formel „modulari a modo est dictum" einfach in das Gegenteil „modi a modulando vocati sunt" um mit dem zwar sachlich zutreffenden, aber im Begründungszusammenhang schiefen Hinweis darauf, daß vermittels der Modi ein Cantus abgemessen gestaltet werde; die gleiche Ableitung begegnet bei Conrad von Zabern sowie zuvor bei Jacobus Leod., der sie – mit Bezug auf „modulari" im Sinne von „dulciter cantare" (vgl. unten, III. (1)) – damit erklärt, daß in den acht Kirchentönen jeweils eine „distincta modulatio" sei:

Johannes Affl., *De musica* (zw. 1100 u. 1121): Modi a moderando sive modulando vocati sunt, quia videlicet per eos cantus moderatur id est regitur, vel modulatur id est componitur (CSM 1, 77: X,7);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Item, qui graece dicuntur tropi, latine modi nuncupantur a modulando, quod est dulciter cantare vel dulcis cantatio, quia in cantu ratione suae modulationis debet esse dulcis processus, prout ad talem vel talem pertinet modum, quia in modis distincta modulatio est, alia in primo, alia in tertio, alia in quinto, alia in septimo, similiter alia in secundo, quarto, sexto et octavo (CSM 3,VI, 87: XXXV,4);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tractatus* (um 1460/70): Dicuntur autem modi a moderando vel a modulando, quia videlicet cantus per eos modulatur seu moderatur, id est regitur, vel modulatur, id est componitur (ed. Gümpel 75: AP 5).

Darüber hinaus führt Johannes Affl. – sowie nach ihm Hieronymus de Mor. und Adam von Fulda – unter Berufung auf namentlich ungenannte Autoritäten sogar den Begriff der Musica selbst auf die Bezeichnung modulatio zurück, nicht ohne zuvor erwähnt zu haben, daß in der Antike gerade auch den Musen „modulandi peritia" zugesprochen wurde:

Johannes Affl., *op. cit.*: Dicunt etiam aliqui musicam a musis nomen accepisse pro eo, quod ipsae apud antiquos in hac arte perfectae crederentur et ab eis modulandi peritia quaereretur... Alii musicam quasi modusicam a modulatione... appellatam opinantur (CSM 1, 55: III,7 u. 9);
Hieronymus de Mor., *Tractatus de musica* (zw. 1272 u. 1304): Alii musicam quasi moduficam, id est a modulatione [appellatam opinantur] (ed. Cserba 12, 5);
Adam von Fulda, *Musica* (1490): Dicitur musica... a madusica, id est, a modulamine... (GS III, 333 a).

Die obigen Belege, und insbesondere deren zweite Gruppe, erhellen nicht nur allgemein den innerhalb der Geschichte mus. Begriffe nicht seltenen Vor-

gang, daß – wie H. H. Eggebrecht 1955 ausgeführt hat – einem „Terminus von seiten der Form des Wortzeichens ein bestimmter Begriffsinhalt zugeführt werden" soll. Vielmehr zeigen sie speziell, wie „eine durch das Mittelalter hindurch zentrale Begriffsbestimmung der Musik in das Wort *Musica* selbst hineinverlegt wurde" (130), und kaum ein anderer Vorgang könnte die Schlüsselstellung des Begriffs modulatio innerhalb der mittelalterlichen Musiktheorie besser illustrieren.

Lit.: H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, ²1968.

(b) Ein weiteres Bedeutungsmoment erwächst dem Begriff modulatio aus dem ethischen Attribut „bene", dessen Notwendigkeit Augustinus eingehend begründet. Gemäß der Überlegung, daß die Einhaltung eines vorgegebenen Maßes nur im Bewegungsvorgang erkannt werden kann (vgl. oben, I. (1)), definiert er die „scientia modulandi" als „scientia bene movendi" mit dem Zusatz, daß eine solche dem Maß entsprechende Bewegung „durch sich selbst verlangt wird und daher durch sich selbst erfreut":

De musica (387-389) I,2,3: *M[agister]*. Ergo scientiam modulandi jam probabile est esse scientiam bene movendi; ita ut motus per se ipse appetatur, atque ob hoc per se ipse delectet (ed. Finaert/Thonnard 30).

Der Zusatz ist dahingehend zu verstehen, daß eine mus. Bewegung, für die mit Fug und Recht der Ausdruck „bene modulari" verwendet werden kann, nicht durch äußerliche, sondern einzig durch im Prinzip der Musica als einer Ars liberalis selbst, in ihrer „numerositas" liegende Gründe bestimmt sein soll. Das Attribut „bene" geht also zum einen unmittelbar und kausal aus der Gebundenheit des Begriffs modulatio an Maß und Zahl sowie den dadurch beim Hörer erweckten reinen Genuß an der harmonischen Gestaltung hervor, zielt aber zum anderen ebenso im Sinne der antiken Ethoslehre auf den rechten Umgang mit Musik, gemessen an den bestimmten mus. Mitteln zugesprochenen Wirkungen; als abschreckendes Beispiel zitiert Augustinus in diesem Zusammenhang eine (weibliche) Person, die, obwohl die „numerosa modulatio", derer sie sich bedient, Ernst verlangt, daraus unangemessenes, laszives Vergnügen zu schöpfen sucht, womit nicht zuletzt bewiesen wäre, daß gegenüber dem kundigen Theoretiker ein praktischer Musiker sich des ethischen Stellenwertes der Musica wie des Begriffs der „bona modulatio" nur unzureichend bewußt ist:

I,3,4: *M*. Musica est scientia bene movendi. Sed quia bene moveri jam dici potest, quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur (jam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue jam vocatur); fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est.
Ut si quis suavissime canens, et pulchre saltans, velit eo ipsa lascivire, cum res severitatem desiderat: non bene utique numerosa modulatione utitur; id est ea motione quae jam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est ad musicam, pertinere arbitranda est (30 u. 32).

Bis ins 9. Jh. wird die durch „bene" neben der rein mus. Bestimmung ausgewogener Abgemessenheit verdeutlichte ethische Bindung des Begriffs modulatio, nun zumeist im christlichen Sinne, bezeugt –

Scolica Musicae Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.): *D[iscipulus]*: Bene modulari quid est? *M[agister]*: Melos suavisonum moderari. Sed haec quantum ad artem. Ceterum non bene modulari video, si quis in vanis suavitate artis abutitur; quemadmodum nec ipse, qui, ubi oportet, arte uti non novit, quamvis quilibet devoto tantum corde Domino dulce canit (ed. Schmid 60, 1-5) –,

und beginnt erst seitdem (angezeigt durch die Substitution des Attributs „bene" durch „recte"; vgl. unten, II.) allmählich zu verblassen.

(c) Durch das gesamte Mittelalter hindurch wird dem Begriff modulatio zudem von zahlreichen Autoren, meist unter der Formel „harmonica modulatio" (vgl. oben, I. (1)), eine – die Musica mundana einschließende – universale Geltung zugesprochen:

Boethius, *De inst. arithm.* (um 500) I,1: vel quod armonicis modulationibus motus ipse celebratur astrorum (ed. Friedlein 12, 1 ff.);
Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) III, 17,1: Quid possit musica. Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi (ed. Lindsay);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* II (zw. 1321 u. 1324/25): Harmonica modulatio, cum sit ratio formalis in obiecto musicae, debet illi confirmari ut, si sumatur illud obiectum generaliter, et illa ratio debet sumi generaliter, si specialiter, et specialiter, unde distinguitur distinctione rerum invicem comparatarum, sicut proportio distinctione terminorum. Ideo, cum musica coelestis, mundana, humana et sonora genere vel specie distinguantur, sic et res de quibus sunt. Similiter et harmonica modulatio in illis formaliter specie vel genere distinguitur (CSM 3,II a, 13: III,12 f.).

Dabei erfüllt der Begriff modulatio zweierlei, ineinander verschränkte Funktionen. Denn erstens hat er laut Boethius durch die Repräsentation der vollkommenen Ordnung der Musica mundana gesetzgebende Kraft und bedingt somit die Gestaltung der Musica instrumentalis, die davon nicht abweichen darf:

De inst. mus. (um 500) I,2: Unde non potest ab hac caelesti vertigine ratus ordo modulationis absistere (ed. Friedlein 188, 6 f.).

Zweitens bringt er die grundlegende Bedeutung der Musica überhaupt zum Ausdruck, spielt also eine sinnstiftende Rolle, und zwar sowohl kosmologisch als auch im Hinblick auf die wiss. Lehre im allgemeinen (Isidorus Hisp.) sowie die Musiktheorie im besonderen (Jacobus Leod.).
Die Zusammenfassung dieser pythagoreisch-platonischen Tradition der Sphärenharmonie durch J. Tinctoris enthält den aufschlußreichen Hinweis auf jene Schaltstelle, an der bei Cicero und Macrobius die Überlieferung von der griech. in die lat. Sprache übergegangen ist:

Liber de arte contrapuncti (1477): Quod priusquam exequar, silentio praeterire nequeo complures philosophus ut Platonem, Pythagoram eorumque sequaces, Ciceronem, Macro-

bium, Boethium ac nostrum Isidorum, orbes siderum sub harmonica modulatione, hoc est concordantiarum diversarum concentu revolvi (CSM 22, 11 f.: Prologus, 9).

Macrobius erörtert in seinem Kommentar zu Scipios Traum aus Ciceros *De re publica*, daß aus dem Zusammenprall der rotierenden Sternkreise mit der Luft entweder ein angenehmer oder aber ein rauher Klang entstehen könne, was – musiktheoretisch gesprochen – entweder einem zahlengesetzlich kontrollierten Schlag oder aber einem tumultuarischen, ungeregelten Vorgang entspreche. Da freilich der Himmel von göttlicher Vernunft durchdrungen und geordnet sei, komme nur die erste Möglichkeit in Betracht; für sie steht der Begriff modulatio ein, während der Ausdruck modulamen das Resultat des geordneten Zusammenpralls bezeichnet:

Commentarius in somnium Scipionis (um 400) II,1,1 u. 5 ff.: nunc iam de musica earum modulatione disputetur [es folgt ein längerer Passus aus Cicero]... sed is sonus, qui ex qualicumque aeris ictu nascitur, aut dulce quiddam in aures et musicum defert, aut ineptum et asperum personat. nam si ictum observatio numerorum certa moderetur, compositum sibique consentiens modulamen educitur: at cum increpat tumultuaria et nullis modis gubernata conlisio, fragor turbidus et inconditus offendit auditum. in caelo autem constat nihil fortuitum... ex his inexpugnabili ratiocinatione collectum est musicos sonos de sphaerarum caelestium conversione procedere, quia et sonum ex motu fieri necesse est, et ratio quae divinis inest fit sono causa modulaminis (ed. Willis 95, 3 f. und 96, 3-15).

Daß hingegen in jenem Passus Ciceros, den Macrobius kommentiert (ed. Willis im Anh. zu Macrobius 159, 15-32), sowie in der Schilderung von Scipios Traum generell die Bezeichnungen modulatio und modulamen nicht anzutreffen sind, erhellt erneut die Schlüsselposition Varros innerhalb der Geschichte des Begriffs modulatio (vgl. oben, I.), dessen Musikdefinition Cicero noch nicht kennen konnte, Macrobius und ihm nachfolgende Autoren indes der Darstellung auch der Sphärenharmonie zugrunde legten. Erst als ausgangs des Mittelalters der Begriff modulatio seine umfassende und zentrale Bedeutung verloren hatte, ist er zwar bei N. Wollick noch im selben Kontext, nun aber in der veränderten und eingeschränkten Bedeutung im Sinne der Ausführung eines (Lob-)Gesangs (vgl. unten, III. (1)) belegt:

Opus aureum I (1501): Plato singulis orbibus coelestibus singulas Sirenes insidere in sua republica docet. Quae diverso quamvis sphaerarum motu, concordibus tamen inter se numeris, Deo laudes incessanter modulentur (ed. Niemöller 3).

*

Exkurs: Für die starke Ausstrahlungskraft des Begriffs modulatio spricht auch, daß sein Geltungsbereich nicht auf die Musiktheorie im engeren Sinne begrenzt blieb. Zwar suchte Seneca phil. den Terminus in Gegenüberstellung zum Begriff der „compositio" noch aus dem Gebiet der Rhetorik zu verweisen:

Epistulae morales (nach 62) 114,15: ad compositionem transeamus. quot genera tibi in hac dabo, quibus peccetur? quidam praefractam et asperam probant. disturbant de industria, si quid placidius effluxit. nolunt sine salebra esse iuncturam. virilem putant et fortem, quae aurem inaequalitate percutiat. quorundam non est compositio, modulatio est: adeo blanditur et molliter labitur (ed. Hense 552, 7-14).

Doch in Umkehrung der üblichen Praxis, der gemäß die mus. Terminologie zum Teil von Anleihen aus der Grammatik geprägt war, griffen lat. Grammatiker im 4. Jh. das mus. Fachwort zur Bezeichnung einer „pars lectionis" auf:

Diomedes, *Ars grammatica*: Modulatio est continuati sermonis in iocundiorem dicendi rationem artificialis flexus in delectabilem auditus formam conversus asperitatis atque imperitiae vitandae gratia (ed. Keil I, 439, 11 ff.);
Victorinus, *Ars grammatica*: Partes lectionis quot sunt? Quattuor. Quae sunt? Accentus, discretio, pronuntiatio, modulatio... Modulatio quid est? Continuati sermonis... [gleicher Wortlaut wie bei Diomedes] (ed. Keil VI, 188, 14 f. u. 21 ff.).

Lit.: M. Bielitz, Musik u. Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie, Beitr. zur Musikforschung IV, München u. Salzburg 1977.

*

(2) Vereinzelte Quellen verknüpfen den Begriff modulatio mit „MODUS" IM SINNE DES GRIECHISCHEN „GENOS" (γένος) oder verwenden ihn GLEICHBEDEUTEND MIT „MELOPÖIE" (μελοποιία).
So definiert in einem unter dem Namen des Censorinus überlieferten und etwa gleichzeitig mit dessen Abh. *De die natali* (238) entstandenen Fragment der unbekannte Autor „modulatio" als „kundige Anordnung der Modi", wobei er unter letzteren die griech. Tongeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische Genos, versteht:

Fragmentum Censorini adscriptum XII,1: Modulatio est modorum prudens dispositio; eius tres species, διάτονος, χρῶμα, ἁρμονία (ed. Hultsch 65, 4 f.).

Und während bei anderen Autoren aus dem gleichen Zeitraum – etwa bei Augustinus in der Wendung „quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur" (zit. oben, I. (1)(b)) – der konkrete Bezug des Begriffs modulatio lediglich angedeutet wird, zählt auch Martianus Capella die drei griech. Tongeschlechter im Sinne der „genera modulandi" auf:

De nuptiis Mercurii et Philologiae (um 430) IX,955: genera modulandi sunt tria: ἁρμονία, χρῶμα, διάτονον (ed. Dick 510, 3 f.).

Darüber hinaus setzt Martianus bei der Übersicht über das Gebiet der Harmonik den Begriff modulatio mit „melopoeia" gleich:

IX,938: quae quidem harmonica habet p a r t e s disputationis s e p t e m: primam de sonis, secundam de spatiis, tertiam de systematis, quartam de genere, quintam de tonis, sextam de commutationibus, septimam de modulatione, quam melopoeiam uocamus (500, 16-20).

Zwar steht eine solche Bestimmung nicht unbedingt im Widerspruch zur vorherrschenden Begriffsauffassung (vgl. oben, I. (1)), entbehrt aber doch nicht einer gewissen Eigenwilligkeit, die generell die von Martianus weitgehend kompilierte, allegorische Darstellung durchzieht und sich beispielsweise auch in einer, der „Harmonia" als Personifikation der Musica in den Mund gelegten Veränderung der Varronischen Definition (vgl. oben, I.) bekundet; das Kriterium der „scientia" wird poetisch als „sollertia" umschrieben, und angefügt ist ein Zusatz, der dieses Kriterium im Einklang mit der Bindung des Begriffs modulatio an die Melopöie näher charakterisiert:

IX,930: officium meum est bene modulandi sollertia, quae rhythmicis et melicis astructionibus continetur... (494, 11 ff.).

Jedenfalls blieb die Gleichsetzung der Begriffe modulatio und Melopöie ein Sonderfall, und wenn zu Beginn des 18. Jh. Brossard in einem eigenständigen Lexikonart. oder Tevo unter der Überschrift *Della Melopeja* in derselben Weise verfahren, haben sie möglicherweise aus Martianus Capella geschöpft:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *MELOPEIA*. veut dire, MELOPE'E. C'est l'arrangement des Sons qui font la Mélodie, qu'on nomme autrement *Modulation* (43);
Z. Tevo, *Il mvsico testore* (Venedig 1706): Dimostrato tutto quello, che si ricerca alla formatione della voce, e come li suoni siino stati descritti con figure materiali, e dimostrati li sistemi, che formano le regole di essi suoni, e voci, hora vedremo l'uso di questi, che appresso gli Antichi fù chiamato Melopeja, che appresso de Moderni non è altro che la modulatione delle Parti, da quali ne nasce la melodia... (78).

II. Die zuerst bei Aurelianus Reom. um 850 belegte MODIFIZIERTE DEFINITION „MUSICA EST SCIENTIA RECTE MODULANDI" spiegelt in der Substitution des ethischen Attributs „bene" (vgl. oben, I. (1)(b)) durch „recte", das demgegenüber den Gesichtspunkt mus. Lehre und Ausbildung ins Spiel bringt, die nunmehr einsetzende STÄRKERE BINDUNG DES BEGRIFFS AN DIE KOMPOSITORISCHE PRAXIS:

Musica disciplina: Musica autem est scientia recte modulandi, sono cantuque congrua (CSM 21, 61: II,1).

Zwar kann die diesbezügliche Funktion des Attributs „ręcte" bei Aurelianus noch nicht derart unmittelbar aus der Musikdefinition selbst herausgelesen werden wie später bei Johannes de Muris aus der in der Hs. P (15. Jh.) überlieferten, im Sinne einer konkret praktischen Anweisung an die Definition angeschlossenen Paraphrase „autem est sonos in consonantia conformare"; zudem zeigt dort der ausdrückliche, wenn auch unzutreffende Rückverweis auf Augustinus, mit welcher Selbstverständlichkeit mittlerweile „recte" als fester und vermeintlich schon immer vorhandener Bestandteil des Begriffs modulatio angesehen wird:

Compendium musicae pract. (um 1322): „Musica est scientia recte modulandi", secundum Augustinum... autem est sonos in consonantia conformare (CSM 17, 128: VI, Exkurs P).

Doch auch aus dem Zusatz „sono cantuque congrua" spricht die Blickrichtung auf die kompos. Praxis. Zurückgehend auf Isidorus Hisp. ist diese Formel Bestandteil einer in einer anderen Weise veränderten Überlieferung der Varronischen Musikdefinition, die ebenfalls seit der Mitte des 9. Jh. vermehrt anzutreffen ist:

Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) III, 15,1: Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens (ed. Lindsay);
wörtlich übernommen von Hrabanus Maurus, *De universo* (um 844) XVIII,4 (MignePL 111, 495) und von Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae* (um 1150; ed. Baur, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters IV, 2-3, Münster 1903, 96, 9 f.);
unter irrtümlicher Zuschreibung an Guido Aret. bei Johannes Aegidius de Zam., *Ars musica* (13. Jh.): Secundum Guidonem musica est peritia modulationum discreto sono cantuque consistens (CSM 20, 54: III,2);
wohl mit Schreibfehler („tactuque" statt „cantuque"; → *Tactus*) bei W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Musica quidem est modulationis peritia sono tactuque consistens... (CSM 14, 60: I, 5);
Anon., *De musica mensurabili* (spätes 14. Jh.): Musica... est peritia modulationis sono cantuque consistens... (CSM 13, 29: Prooemium);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tractatus* (um 1460/70): Secundum Isidorum tertio *Etymologiarum* sic notificatur: Musica est modulandi peritia in cantu sonoque consistens (ed. Gümpel 43: G 2 f.);
J. Tinctoris, *Diffinitorium* (um 1473/74): MUSICA est modulandi peritia cantu sonoque consistens (ed. Machabey 38);
A. Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus* (Lpz. 1517): Est autē musica... Modulationis peritia in sono cantuque consistens (A iij).

Bei einer näheren Betrachtung der Belege verdient dreierlei festgehalten zu werden:
Erstens ist in ihnen ausnahmslos nicht mehr von „scientia", sondern vielmehr von „peritia" die Rede. Auch auf die Gefahr hin, dieser Tatsache übermäßiges Gewicht beizumessen, könnte man darin gleichfalls ein Indiz wachsender Praxisorientierung erkennen. Zwar spricht schon Augustinus von der „scientia bene modulari" scheinbar gleichbedeutend auch als „movendi quaedam peritia" (zit. oben, I. (1)), doch sind die beiden Substantive nicht völlig synonym, indem gegenüber „scientia" im Sinne theoretischer Kenntnis der Ausdruck „peritia" um die Nuance der Erfahrung bereichert ist. Dabei kann freilich nicht ausgeschlossen werden, daß Isidorus Hisp. bei der Auswertung der *Institutiones* des Cassiodorus, die ihm hier als Vorlage seiner Kompilation dienten, nur, um eine eigene Note beizufügen, das Wort „peritia" statt „scientia" verwendete, ähnlich wie vor ihm Martianus Capella „scientia" poetisch als „sollertia" umschrieb (zit. oben, I. (2)). In Einklang jedoch mit dem sich bei Aurelianus Reom. abzeichnenden stärkeren Praxisbezug der Musiktheorie setzt in der Folgezeit auch das möglicherweise eher zufällig in einen Zusammenhang mit dem Begriff modulatio gelangte Substantiv „peritia" einen durchaus charakteristischen Akzent und leitet nicht zuletzt zu jenen Musikdefinitionen über, in denen es wie in den weiter unten zit., anon. *Quaestiones et solutiones* (15. Jh.) von „magistra" sowie bei G. M. Lanfranco von „maestra" abgelöst wird:

Scintille di musica (Brescia 1533): Musica adunque e (generalmente diffiniendola) la maestra di tutte le modulationi: che nascono da suoni: & canti... (1).

Zweitens wird in sämtlichen Belegen der Begriff modulatio ohne Attribut aufgeführt. Während man diesen Sachverhalt bei Isidorus Hisp. (sowie bei den ihn kopierenden Hrabanus Maurus und Dominicus Gundissalinus) dahingehend auslegen könnte, daß aus einem ähnlichen wie dem oben für das Auftreten des Ausdrucks „peritia" erwogenen Grund oder gar allein aus Nachlässigkeit das Attribut „bene" fehlt, muß man ihn mit Blick auf die nachfolgenden Autoren anders zu erklären versuchen: Offensichtlich war seit etwa dem 13. Jh. das bei ihnen nicht erscheinende Attribut „recte" schon derart selbstverständlich im

Begriff modulatio selbst aufgehoben, daß man das Wort getrost auch fortfallen lassen konnte; und so verzeichnet beispielsweise der Versteil der *Summa musicae* das fragliche Attribut, während es in der Parallelstelle des für den kundigen Leser verfaßten Prosateils ausgespart bleibt:

Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Musica dicatur ars, quae recte modulatur / Discreteque sonos, hoc nomine iure vocatur (GS III, 194);
Musica secundum quod de ipsa intenditur, est ars modulandi sonos discrete (193 a).

Drittens entfällt der im Attribut „recte" enthaltene, ausdrückliche Bezug des Begriffs modulatio auf die mus. Lehre und Ausbildung auch nicht bei allen Autoren ersatzlos, indem einige – wie der weiter oben bereits zit. Aegidius de Zam. – der Musikdefinition durch den Begriff des „sonus discretus" (bzw. „harmonicus"; → *Phthongos* V. (1)) eine konkrete Bestimmung einfügen, die den Werkstoff der mus. Gestaltung, den Ton, als ein auf der Basis theoretischer Reflexion strukturiertes Material qualifiziert:

Anon., *Liber musicalium* (14. Jh.): Vel musica est peritia modulationis, cujus subjectum est quantitas discreta de numero relato ad sonum; vel sonus armonicus numeri proportione coactus (CS III, 35 b);
Anon. XII, *Compendium cantus figurati* (Mitte 15. Jh.): Sed Ysidorus... sic etiam diffinit: musica est peritia modulationis in discreto sono cantuque consistens (ibid. 475 b).

Johannes verwendet zudem das Adjektiv „discretus" (und im obigen Zitat das Adverb „discrete") zur direkten Kennzeichnung des Begriffs modulatio; ausgehend von der Umschreibung der Musica als „modulatio sonorum discreta" nimmt er dabei die Gelegenheit wahr, „discretus" gegenüber dem klang- wie bedeutungsverwandten Wort „distinctus" abzugrenzen in dem Sinne, daß „discretio" letzten Endes auf Ratio beruht und daher allein den mus. Tätigkeiten der Menschen, nicht aber den Lautäußerungen der Tiere als Prädikat zukomme:

op. cit.: Cum itaque musica sit modulatio sonorum discreta, stricte sumi debet haec dictio „discreta". Si enim large sumeretur, ut „discreta" idem diceret quod „distincta", id est, „cum distinctione facta", sic etiam musica rebus irrationabilibus conveniret, sicut a verbis quibusdam, quae sonos diversos in cantu suo satis distinguunt. Si vero stricte sumatur, idem est „discreta" quasi, „cum discretione facta", & musica sic accepta tantum habet homini convenire; homo enim inter animalia caetera cum discretione cantat, & alias operationes exercet. Cantare dicitur philomela, psitacus, laudula, merulae, grus, hirundo, & gallus, & his similia, sed haec sola natura impellente seu cogente cantum suum exprimunt: homo vero cum discretione cantat, seu cantui suo perfecta serie verba coniungit (GS III, 200 a-b).

Dementsprechend kann auch der Ausdruck „modulationis discretio" insbesondere in Definitionen der „musica harmonica" begegnen:

Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.): Et est [musica] armonica idem quod modulationis discretio et veraciter canendi scientia... (CS IV, 202 b);
N. Wollick, *Opus aureum* I (1501): Est namque idem [musica] harmonica, quod modulationis discretio (ed. Niemöller 4).

Schließlich enthält die Musikdefinition in den *Quatuor principalia* ein weiteres Indiz für die zunehmende, auf den Begriff modulatio abfärbende Praxisorientierung der Musiktheorie, nämlich die neu hinzugefügte Wendung „veraciter canendi scientia", die schon zuvor in Ps.-Johannes de Garlandias *Introductio musicae* (2. Hälfte 13. Jh.) den durch Aurelianus Reom. vertrauten Wortlaut ergänzt:

Musica est scientia veraciter canendi et recte modulandi ad omnem perfectionem cantus via recta facilis et aperta (CS I, 157 a-b);
ähnlich Anon., *Quaestiones et solutiones* (15. Jh.): Musica est scientia recte canendi et magistra modulandi ad omnem perfectionem cantus, et est etiam via facilis et aperta atque introducens et faciens facile quod in se apparet esse difficile (ed. Seay 1: f. 47,2).

(1) Infolge der um 850 einsetzenden stärkeren Bindung des Begriffs an die kompos. Praxis wird der Terminus modulari seitdem zusehends häufiger in der EINGEENGTEN BEDEUTUNG „CANTUM FORMARE" sowie seit Beginn des 12. Jh. im SYNONYMEN GEBRAUCH MIT „COMPONERE" überliefert.
Während die eingeengte Begriffsbedeutung „cantum formare" bei Aurelianus Reom. nur indirekt beispielsweise in der Überschrift zum Cap. XX aufscheint, in dem im Anschluß an die zuvor gegebene Tonartenlehre deren konkrete Anwendung gezeigt werden soll –

Musica disciplina (um 850): Quod ab hac disciplina composita extant modulamina, quae die noctuque iuxta constitutionem patrum precedentium precinuntur in ecclesia (CSM 21, 57) –,

kann sie explizit bei Berno von Reichenau abgelesen werden, der die Bezeichnung „modulatio" unmittelbar mit „cantus" verknüpft:

De varia psalmorum atque cantuum modulatione (um 1000): Igitur fraternae dilectionis tuae rogatu compulsus, o Meginfride! aliquid tibi scribere de varia psalmorum atque cantuum modulatione... (GS II, 91 a-b).

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch der *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070), in dem sich der Anon. mit dem Ausdruck „modulatio cantus" insbesondere auf das Cap. XV *De commoda vel componenda modulatione* in Guidos *Micrologus* (1025/26, CSM 4, 162: XV,1) bezieht:

Anon. Vivell, *Commentarius*...: Intentio huius [sc. Guidonis] est in hoc libro tractare de septem discriminibus vocum, ostendendo quomodo ipsae voces musicae, quae soni dicuntur, per figuras notarum musicarum repraesententur, et quomodo ipsae modulationem cantus conficiant per consonantias, scilicet sibi invicem concordantes intensione vel remissione, tam in gravibus quam in acutis et superacutis (ed. Smits van Waesberghe 99, 2).

Denn in einem späteren Passus verwendet der Anon. den Terminus modulatio sogar gleichbedeutend mit den Bezeichnungen „melodia", „harmonia" und „cantus", was die eingeengte Begriffsbedeutung überaus deutlich unterstreicht:

Musica difinitur esse motus vocum, id est voces motae per intensionem vel depositionem. Huic sunt duae species, melodia scilicet, quae modulatio vel harmonia vel cantus dicitur, et consonantia quae symphonia dicitur (107, 89 f.).

Dieselbe Gleichsetzung verzeichnet Jacobus Leod. (*Speculum musicae* VI, zw. 1321 u. 1324/25, CSM 3, VI, 160: LX,1), ebenso wie den Ausdruck „cantus

modulatio" (ibid. 90: XXXVI,1; im *Speculum musicae* VII, zw. 1323 u. 1324/25, auch „duplex modulatio" für „organum", CSM 3, VII, 10: IV,3), der sich darüber hinaus bei zahlreichen anderen Autoren findet (z. B. Johannes Affl., *De musica*, zw. 1100 u. 1121, CSM 1, 84: XI,20; Johannes, *Summa musicae*, um 1300, GS III, 217 a; oder bei Anon. *Tractatulus de cantu mensurabili seu figurativo musicae artis*, Mitte 14. Jh., in der Wendung „cantus modulatur", CSM 16, 12: I,2,3).

Frutolf von Michelsberg fügt die Nuancierung des Begriffs modulatio im Sinne einer sinnlichen Ausgestaltung („suaves cantus formare") bemerkenswerterweise an die auf Varro zurückgehende Musikdefinition „musica est bene modulandi scientia" an, vollzieht also in dieser – gemessen am Vorgehen anderer Autoren (vgl. oben, II.) – neuartigen und singulären Weise eine Umdeutung des ehemals ethischen Attributs „bene", ohne es durch „recte" zu substituieren:

Breviarium de musica (2. Hälfte 11. Jh.): ‚Musica est bene modulandi scientia' per diutinam meditationem frequenti percepta experientia. Bene autem modulari est rata tonorum et intervallorum dispositione per legitimos excursus apta modulatione suaves cantus formare eosque post debitos ascensus et descensus congruo et legitimo fini aptare (ed. Vivell 26).

Und wenn man der Bestimmung, die einst Isidorus Hisp. vom „cantor" gab, den veränderten Wortlaut, in dem Tinctoris sie überliefert, gegenüberstellt, so blickt man auf begriffsgeschichtliche Eckpunkte, zwischen denen die ursprüngliche, umfassende Grundbedeutung des Begriffs modulatio (abgemessene und ausgewogene mus. Bewegung; vgl. oben, I. (1)) allmählich auf die Spezialbedeutung „cantum formare" eingeengt worden ist:

Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) VII,12,26: Cantor autem vocatus quia voce modulatur in cantu (ed. Lindsay);
J. Tinctoris, *Diffinitorium* (um 1473/74): CANTOR est qui cantum voce modulatur (ed. Machabey 9).

Diesem Vorgang korrespondiert der Übergang zum synonymen Gebrauch der Bezeichnungen „modulari" und „componere", auf den bereits die oben zit. Kapitelüberschrift bei Guido Aret. *De commoda vel componenda modulatione* insofern vorausdeutet, als „modulatio" hier durch „componere" im technischen Sinne hinsichtlich der Gestaltung eines Cantus spezifiziert wird. Johannes Affl. schreibt dann (zw. 1100 u. 1121) schlicht und einfach „modulatur id est componitur" (übernommen durch Conrad von Zabern 1460/70; zit. oben, I. (1)(a)), womit sich nicht zuletzt eine Perspektive auf die Entstehung einer neuartigen Auffassung der mus. Gestaltung eröffnet, deren vollständige Ausprägung schließlich im 16. Jh. dazu führte, daß der Begriff modulatio durch denjenigen der Komposition vom Rang einer musiktheoretischen Schlüsselkategorie verdrängt wurde.

(2) Zwar hatte bereits Boethius „modus" mit „tropus" und „tonus" gleichgesetzt, darunter jedoch Oktavgattungen („diapason species") verstanden und diese als „plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens" umschrieben:

De inst. mus. (um 500) IV,15: Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant. Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens quale est vel diapason vel diapason et diatessaron vel bis diapason (ed. Friedlein 341, 19-25).

Erst Aurelianus Reom. bezieht den Begriff modulatio eindeutig auf „MODUS" IM SINNE DER TONART, worin ihm bald andere Autoren folgen:

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur (CSM 21, 78: VIII,1);
Anon., *Commemoratio brevis* (10. Jh.): Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere, reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis (GS I, 213 f.);
Anon., *Tonarius* (11. Jh.): Sunt ergo secundum supra comprehensum modum toni octo et medii quattuor quos paracteres Id est circumaequales appellant per quos omne Genus modulationis regitur et gubernatur (ed. Wagner, in: Fs. G. Adler, Wien u. Lpz. 1930, 30);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Rationabiliter igitur sunt octo modi in musica, sicut octo partes orationis in grammatica et octo Beatitudines in theologia ut, sicut octo partibus omne continetur quod dicitur, ita modis octo modulatur omne quod canitur (CSM 3, VI, 86: XXXIV,9).

Aus dieser Verknüpfung, die sich paradox auch in der seit Johannes Affl. belegten etymologischen Konstruktion „modi a modulando vocati sunt" (vgl. oben, I. (1)(a)) niedergeschlagen hat, resultiert die Verwendung des Terminus modulatio für EINE DER TONART ENTSPRECHENDE GESTALTUNG, beispielsweise wenn in der *Commemoratio brevis* von „modulationes, quas ad antiphonas accipimus octo tonorum" (GS I, 216) gehandelt wird, oder wenn bei Aribo im Blick auf den protus authentus von der für sämtliche Tonarten exemplarischen „modulandi commoditas" die Rede ist:

De musica (um 1070): Solum protum autentum sumamus nobis in exemplum, ut modulandi commoditatem in aliis modis reperire non desperemus, quam in huius experiamus speciebus (CSM 2, 54: 72).

Die hier skizzierte Verwendungsweise des Terminus modulatio behält über das Mittelalter hinaus Gültigkeit. So steht H. Schütz, der in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (1648) unter „die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita" auch die „Modulatio Vocum" zählt (*Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 193; in der gleichen Bedeutung „Modulation" in der Vorrede zur *Historia von d. Geburt Jesu Christi*, 1664, ibid., 286), dabei ebenso eine im Rahmen des Modus regelgerechte Stimmführung vor Augen wie vordem Johannes Affl., der im Blick auf das Organum (→ *Diaphonia* III.) von einer „recta modulatio" spricht:

De musica (zw. 1100 u. 1121): Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus

ambo in eadem voce vel per diapason conveniant (CSM 1, 157: XXIII,2).

Und auch Bernhard und Berardi greifen bei ihren Definitionen einer Fuge auf den Terminus Modulation in ebenderselben Bedeutung zurück:

Chr. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (zw. 1657 u. 1663) LVII,4: Es ist aber *Fuga* eine Wiederhohlung einiger in einer vorhergehenden Stimme angebrachten *Modulation* (ed. Müller-Blattau 112);
A. Berardi, *Docvmenti armonici* (Bologna 1687): La fuga è vna replica, ò reditta, ò pure imitatione d'vna particella, ouero tal'hora di tutta la modulatione di vna parte contenuta nella Cantilena (36).

Aber nicht nur für die Gestaltung einer einzelnen Stimme oder eines Abschnitts, sondern auch für die eines mehrstimmigen Satzes oder eines ganzen Stükkes – wie es in der *Commemoratio brevis* und bei Aribo anklang – wird der Terminus im 17. Jh. weiterverwendet; Descartes charakterisiert dementsprechend den Tenor im vierstimmigen Satz als Hauptstimme, die „den Träger der gesamten Gestaltung einbeschließt" („continet subjectum totius modulationis"), und Gengenbach nennt die Tonarten verkürzt „gleichsam modulatio oder die Weise eines jeden Gesanges":

R. Descartes, *Compendium musicae* (1618, gedruckt Amsterdam 1656): Secundam [vocem], quae Basso proxima est, Tenorem vocant, haec etjam in suo genere praecipua est, continet enim subjectum totius modulationis, & est veluti nervus in medio totius cantilenae corpore, qui reliqua ejus membra sustinet, & conjungit (ed. Brockt 60);
N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst* (Lpz. 1626): Ein anders aber [sc. gegenüber: TONUS, der Dohn/der Laut] sind *Toni Musici*, die acht *Toni*... Und sind gleichsam *modulatio* oder die Weise eines jeden Gesanges/ in welchem *Clave* derselbe anfehet und sich endet (134).

Zudem fassen sowohl im 16. als auch im 17. Jh. nicht wenige Autoren den Begriff modulatio in die offensichtlich beliebte, allgemeine Formel „Bewegung von einem Ton zu einem anderen" – eine Formulierung, die unmittelbar an die ursprüngliche Begriffsbedeutung erinnert (vgl. oben, I. (1)) – unter Hinzufügung näherer Kriterien wie intervallische Vielfalt sowie insbesondere unter der Betonung des melodisch-harmonischen Maßes und Ergebnisses:

L. Fogliano, *Mvsica theorica* (Venedig 1529) III,1: Modulatio autẽ proprie est motus de sono ad sonum per diuersa factus interualla: potens quancunque imperat harmonia: praestare consonantiam: Harmonia uero est imperatarum modulationi consonantiarum uaria concinnaque dispositio (F ii');
G. Zarlino, *Istitvtioni harmoniche* (Venedig [1558] [3]1573): Ma la Modulatione è un Mouimento fatto da un suono all'altro per diuersi interualli, il quale si ritroua in ogni sorte di Harmonia & di Melodia (96);
P. Cerone, *El melopeo y maestro* (Neapel 1613): La modulacion es vn mouimiento hecho de vn son à otro, por diuersos interuales, con medida, dulçor y concierto; el qual se halla en todo genero de harmonia y de melodia (238);
A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658): Tellement que la Modulation se fait par le mouuement d'vn Son à l'autre en diuers Interualles, d'où procede vne sorte d'Harmonie & de Melodie (25).

Obwohl der Begriff Modulation im 18. Jh. eine neuartige Bedeutungsvariante erhält, wird unter ihm gleichzeitig weiterhin – jetzt im Sinne der dur-moll-tonalen Musik – die der Tonart entsprechende Gestaltung verstanden (vgl. unten, IV. (1)), seit Beginn des 19. Jh. unter der Bezeichnung „leitereigene Modulation" figurierend (vgl. unten, IV. (2) (a)), und noch das Mendel-ReißmannL (Bd. VII, Bln 1877) verzeichnet diesen Bezug, nun freilich ausdrücklich als gewissermaßen veralteten, „früheren":

Art. *Modulation*: Dieser Begriff war früher weit umfassender als jetzt. Man bezeichnete damit überhaupt im Allgemeinen die Bewegung, die besondere Folge und Verbindung der Töne bei der Melodie, oder der Accorde bei der Harmonie innerhalb der Tonart. So hatte jede Tonart der Alten... ihre eigene Modulation, ihre besondere Art fortzuschreiten und Schlüsse zu bilden. Aber auch die neuere Musik hielt diese Fassung des Begriffes Modulation noch lange fest, indem sie darunter die besondere Darstellung der Haupttonart durch die ihr zugehörigen Accorde verstand... (161).

Erst seitdem ist diese Begriffsauffassung endgültig obsolet geworden, wie der kritische Unterton – sowie die anschließende Distanzierung (zit. unten, IV. (3)) – erhellt, mit dem als einer der letzten H. Riemann 1890 auf sie verweist:

Katechismus d. Harmonielehre (Lpz. 1890): Manche nennen die Bewegung der Harmonie überhaupt, d. h. ganz allgemein die Aufeinanderfolge verschiedener Akkorde, also auch die sich auf leitereigene Harmonien beschränkende Bewegung innerhalb derselben Tonart Modulation (62).

III. Mit Beginn des 16. Jh. ist der VERLUST DER ZENTRALEN UND UMFASSENDEN BEGRIFFSBEDEUTUNG zu konstatieren.

Zwar zitieren humanistische Musiktheoretiker infolge ihrer Rückbesinnung auf die originalen Quellen nun die Varronische Musikdefinition (vgl. oben, I.) unter Verweis auf Augustinus auch wieder in der ursprünglichen, sozusagen korrekten Form:

J. Cochlaeus, *Tetrachordum Musices* (bearb. Ausg. Nürnberg 1512) I,1: Qvid est musica: Est bene modulandi scientia. Augustinus (A ii); zuvor in einer anon. Fassung des Trakt. (Köln zw. 1504 u. 1506) noch: Musica est recte modulandi scientia (ed. Riemann als: *Anon. Introductorium Musicae*, MfM XXIX, 1897, 149);
M. Agricola, *Rudimenta musices* (Wittenberg 1539), Vorw.: Musica, secundum Augustinum, est bene modulandi scientia (A vii).

Gleichzeitig aber spielt der Terminus modulatio in Musikdefinitionen beispielsweise von Keinspeck und Wollick nur mehr eine untergeordnete Rolle, an dessen ehemalige Stelle der Ausdruck „divisio" getreten ist; und während Keinspeck mit der Bezeichnung „modulatio canendi" die regelgerechte Ausführung eines Gesangs (vgl. unten, III. (1)) anspricht, charakterisiert Wollick die kompos. Verfahren, aus denen die Musica im Sinne einer „liberalis ars harmoniae" resultiert, als „regulariter ac modulative":

M. Keinspeck, *Lilium musicae planae* (Basel 1496): Musica est divisio sonorum et vocum et modulatio canendi (ed. Ammel 112: I,1);
N. Wollick, *Opus aureum* I (1501): Musica est liberalis ars harmoniae ex sonorum, vocum, modorum tonorumque divisionibus regulariter ac modulative resultans (ed. Niemöller 11).

(1) Ausschlaggebend für den Verlust der zentralen und umfassenden Bedeutung des Begriffs modulatio

wird die Tatsache, daß der während des gesamten Mittelalters neben der strengen theoretischen Begriffsdefinition (vgl. oben, I. u. II.) auch geläufige Bezug des Ausdrucks modulatio auf die AUSFÜHRUNG EINES GESANGS im 16. Jh. in den Vordergrund tritt.
Ein aufschlußreicher Passus bei Boethius, in dem jener zunächst vom Prinzip der „armonica modulatio" (vgl. oben, I. (1)), dem auch die Proportionen der menschlichen Seele und des Körpers gehorchen, handelt und daran anschließend das Anstimmen von Trauergesängen gemäß der Ethoslehre als Beweis für den Einfluß der Musica auf die Seelen – in seinem Beispiel speziell die des weiblichen Geschlechts – heranzieht, erhellt nicht nur die Abhängigkeit des auf die konkrete Ausführung bezogenen Ausdrucks modulari vom eher abstrakten musiktheoretischen Begriff modulatio, sondern zeigt auch exemplarisch, daß die jeweilige Bedeutung des Terminus kontextabhängig ist und er von ein und demselben Autor auf engstem Raum widerspruchslos mit verschiedenartigen Bedeutungen belegt werden kann; dem in Rede stehenden Passus geht bereits eine ausgedehnte Erörterung der Wirkungen der Musica voraus, weshalb Boethius fragend fortfährt:

De inst. mus. (um 500) I,1: Sed quorsum istaec? Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit... Quid enim fit, cum in fletibus luctus ipsos modulantur dolentes? quod maxime muliebre est, ut cum cantico quodam dulcior fiat causa deflendi (ed. Friedlein 186, 8-13 u. 18 ff.).

Insbesondere zur Illustration der magischen Kräfte der Musica im Blick sowohl auf Menschen als auch auf Tiere greifen Autoren des Mittelalters immer wieder zum Ausdruck modulatio im Sinne der Ausführung eines Gesangs, wobei seit Cassiodorus die wundersame Heilung König Sauls durch Davids „disciplina saluberrimae modulationis" zu einem vielzitierten Standardbeispiel avanciert:

Cassiodorus, *Institutiones* (um 550–560) II, 5, 9: Nam ut Orphei lyram, Syrenarum cantus tamquam fabulosa taceamus, quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit, novoque modo per auditum sanitatem contulit regi, quam medici non poterant herbarum potestatibus operari? (ed. Mynors 148, 20-24);
Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) III,17,3: Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit. Ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinas ad auditum suae modulationis musica provocat (ed. Lindsay);
W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Sic et legitur David Saulem arreptum a demonio arte modulationis liberasse (CSM 14, 61: I,25);
ähnlich auch bei Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.; CS IV, 206 a).

H. Eger verzichtet in diesem Zusammenhang zwar auf die namentliche Nennung historischer Vorbilder, bringt aber dadurch, daß er den Begriff modulatio mit dem Merkmal der „Lieblichkeit" („dulcedo") kennzeichnet, ein neuartiges Moment zur Sprache:

Cantuagium (um 1380): Est autem modulatio musica mirae in commovendis animis potentiae, ita, ut sua dulcedine tristos animos saepe relevet et anxios, mansueret rigidos, dulceret amaros... (ed. Hüschen 35).

Die darin zum Ausdruck kommende, zunehmend empirische Ausrichtung der Musiktheorie ist zuvor schon im *Vatikanischen Organum-Traktat* in der Wendung „ad dulcem organizandi modulationem animum applicare" angeklungen und hat Jacobus Leod. dazu geführt, „modulare" als „dulciter cantare" zu umschreiben:

Anon., *Vatikanischer Organum-Traktat* (1. Hälfte 13. Jh.): De regulis organi. Modo uideamus de regulis quibus ars ista regulatur. Si quis igitur ad dulcem organizandi modulationem animum applicare uoluerit, hanc regularum seriem sequatur [es folgen 31 Regeln] (ed. Zaminer 186);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* I (zw. 1321 u. 1324/25): Isidorus... sic ait: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens", idest scientia, qua quis peritus est modulare, idest dulciter cantare (CSM 3, I, 15: II, 7); dieselbe Gleichsetzung auch im *Speculum musicae* VI, zit. oben, I. (1)(a).

Und Adam von Fulda formt dementsprechend die Musikdefinition des Augustinus (vgl. oben, I.) in „musica est scientia sensus, sensusve bene modulandi" um, bestimmt also den Begriff modulatio als eine Empfindungsqualität und verknüpft ihn außerdem mit einem moralischen, religiösen Endzweck:

De musica (1490): Sed Augustinus ad Hieronymum dicit: musica est scientia sensus, sensusve bene modulandi ad admonitionem rei magnae etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa (GS III, 333 a).

So ist die allmählich einsetzende Akzentuierung des sinnlichen Momentes in Musik nicht zuletzt eine Voraussetzung und ein Grund dafür gewesen, daß der Begriff modulatio gegen Ende des Mittelalters mehr und mehr auf die praktische Ausführung bezogen wird und schließlich bei H. Glareanus die Definition nicht der Musica theoretica, sondern vielmehr der Musica practica bildet:

Dodekachordon (Basel 1547) I,1: MVSICA duplex est, Theorice ac practice...
Definitio Theorices.
Mvsica est facultas differentias acutorum et grauium sonorum, sensu ac ratione perpendens. Boethius lib. 5. cap. 1.
Definitio Practices.
Mvsica est recte modulandi scientia. Diuus Augustinus (A).

Da zudem die praktische Ausführung sich in erster Linie auf Vokalmusik beschränkt (G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig [3]1573: „modulatione, che nasce principalmente dalla voce humana", 96), können die hier in Rede stehende Begriffsauffassung und die oben unter II. (2) skizzierte – die Verwendung des Terminus modulatio für eine der Tonart entsprechende Gestaltung – zuweilen auch ineinander verschwimmen:

P. Pontio, *Ragionamento di mvsica* (Parma 1588): Sappiate dunque la Musica non esser altro, che vna modulatione della voce fatta con ragione... (2).

Zumindest stehen beide in einem engen Zusammenhang, und dementsprechend schließt P. Cerone seine an Jacobus Leod. gemahnende aufführungspraktische Bestimmung „cantar con suauidad y dulçor" unmittelbar an jenen Passus an, in dem er zuvor die eher kompositionstechnische Begriffsbedeutung umrissen hat:

El melopeo y maestro (Neapel 1613): La modulacion es vn mouimiento hecho de vn son à otro, por diuersos interuales, con medida, dulçor y concierto; el qual se halla en todo genero de harmonia y de melodia. Llamase modulacion de *modulor* palabra latina, que significa cantar con suauidad y dulçor (es à sauer con dulce canto) y con concierto (238); übernommen von A. Solèr, *Llave de la modulacion* (Madrid 1762, 79).

Oder anders gesagt: auch bei scheinbar abstrakten Formulierungen wird in einer praktisch orientierten Musiktheorie das Moment der Ausführung stets mitbedacht, was man in der Musikdefinition H. Fincks daran ablesen kann, daß er den Geltungsbereich des Begriffs modulatio auf „cantu, tactu & mensura consistens" einengt und somit „sonus" als Kriterium ausklammert:

Practica musica (Wittenberg 1556): MVSICA est modulandi peritia, cantu, tactu & mensura consistens (A ij').

Aus einer solchen Konzentration des Begriffs modulatio auf die Ausführung eines Gesangs resultiert gleichfalls die irrige, aber – in gleichem Maße wie die oben unter I. (1)(a) festgehaltene – aufschlußreiche Etymologie, die beispielsweise M. Praetorius für die Bezeichnung „modeta" („ab elegantia Modulationis") überliefert; er beruft sich dabei auf das Vorwort, das der Nürnberger Drucker J. Petrejus einer seiner zwei Sammelausg. mit Motetten (1538 bzw. 1540) voranstellte:

Syntagma musicum III (Wolfenbüttel 1619): Et Iohan Petreius Typographus olim Noriberg in praefatione quadam sic ait: Selectas praestantissimorum artificum Cantiones, vulgus Italorum ab elegantia Modulationis MODETAS vocat (6).

Zuweilen ist die Ausführung eines Gesangs auch mit der seltenen, mittellat. Terminusform modulisare belegt worden:

Gaufredus Vosiensis, *Chronica* (2. Hälfte 12. Jh.) LIX: Responsorium Canonici incipiunt, versumque sequentem, quibus voluerint melodiis Musicis explent, *Alleluya. Non vos relinquam Orphanos*, Monachi modulisant (ed. Ph. Labbe, Bibl. mss. I,311).

Anders als M. Spieß, der in diesem Sinne sowohl modulisare als auch moduliren registriert –

Tract. mus. compositorio-pract. (Augsburg 1746): Modulisare. Moduliren. Zierlich singen, oder eine Melodie geschickt und zierlich heraus bringen (Anh., 6) –,

hat allerdings J. G. Walther, der sich auf das Glossarium von du Cange bezieht, den dortigen Nachweis derart umformuliert, daß man den Ausdruck modulisare auch im Sinne von „cantum formare" (vgl. oben, II. (1)) verstehen kann:

Ch. D. du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Bd. II (Ffm. ²1710): MODULISARE, Musicis modulis cantare. Gaufredus Vosiensis cap. 59 (667);
WaltherL (Lpz. 1732): *Modulisare* (lat.) bedeutet in des Hrn. du Cange Glossario so viel, als eine Sangweise formiren (409 a).

(2) Nachdem bereits M. Keinspeck die Musik auch als „ars modulativa" im oben (III. (1)) behandelten Sinne umschrieben hatte (*Lilium musicae planae*, Basel 1496, ed. Ammel 112: *Prologus*, 1), repräsentiert die Bezeichnung „MUSICA MODULATORIA" im 17. und 18. Jh. die KUNST DER VOKALEN ODER INSTRUMENTALEN AUSFÜHRUNG EINES MUSIKSTÜCKS:

W. C. Printz, *Compendium Musicae Signatoriae & Modulatoriae Vocalis* (Dresden 1689): Musica modulatoria ist eine Kunst/ein componirtes Musicalisches Stück oder Gesang zierlich zu singen oder zu spielen (33 f.);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (1708): *Musica Modulatoria*, welche lehret, wie man wohl singen, oder allerhand *Instrumenta tractiren* kann (ed. Benary 15).

J. Mattheson verzeichnet dieselbe Begriffsbedeutung, abgegrenzt von der kompos. „Scientia melodica", unter dem – Keinspecks Wendung „ars modulativa" vergleichbaren – Ausdruck „Ars modulatoria":

Critica Musica IV (Hbg 1723): *Melos* ist diejenige Arbeit / so ein Componist verfertiget / *vulgo* ein Stück. Davon kommt *Melodia*, welche der Innhalt des Stückes seyn sollte. *Modulatio* aber entspringet von dem Worte *modo*, und bedeutet eigentlich die Art und Weise / oder die Manier / womit ein Sänger oder Instrumentist die *Melodiam* herausbringet. Jene heißt *Scientia melodica*; diese *Ars modulatoria* (261, Anm.).

Und da für die Werke, denen sich die mus. Interpretation widmet, das gleichfalls mit dem Terminus modulatio belegte kompos. Gesetz einer der Tonart entsprechenden Gestaltung (vgl. oben, II. (2)) gilt, können Brossard und ihm folgend Walther in ihren Musiklexika unter dem Stichwort „Musica Modulatoria" auch beide Begriffsbestimmungen miteinander verknüpfen, wie es ähnlich schon im 16. Jh. geschehen ist (vgl. oben, III. (1)):

BrossardD (Paris [1703] ²1705): Musica *Modulatoria*. Musique qui aprend à bien *moduler*, ou qui module bien, c'est à dire, qui suit les bonnes regles des Modes & aprend aussi à bien chanter ou joüer. &c. (60);
WaltherL (Lpz. 1732): *Musica Modulatoria* (lat.) die da wohl zu *modul*iren lehret, oder, selbst wohl *modul*iret, d. i. den guten Regeln der *Modorum* folget, und wie man wohl singen und spielen solle, unterweiset (433 b).

Der durch Mattheson gegebenen Charakterisierung räumt Walther einen eigenständigen Art. *Modulatio* ein:

Modulatio (lat.) *Modulatione* oder *Modulazione* (ital.) *Modulation* (gall.) die Führung einer Melodie oder Sang-Weise; d. i. die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringet (409 a).

Ausgangs des 18. Jh. verblaßt diese Begriffsauffassung zugunsten der neuartigen, im Kontext der durmoll-tonalen Musik entstehenden Bedeutungsvariante (vgl. unten, IV.) und wird zuletzt nur noch von G. Fr. Wolf als ehemalige, „eigentliche" und „ursprüngliche" Bedeutung des Terminus Modulation festgehalten:

Kurzgefaßtes Mus. Lexikon (Halle 1787): *Modulation, Modulatio*; dies Wort hat zwei Bedeutungen. Eigentlich bedeutet es die Art und Weise, womit ein Sänger oder Instrumentist eine Melodie hervorbringt (103);
in der 3. Auflage (ibid. 1806): *Modulation, modulatio*, bedeutet ursprünglich die Art, eine angenommene Tonart im Gesange und in der Harmonie zu behandeln... (196).

IV. Im 18. Jh. unterliegt der Begriff Modulation IM KONTEXT DER DUR-MOLL-TONALEN MUSIK einem ABERMALIGEN BEDEUTUNGSWANDEL.

(1) Die dafür verantwortliche Verbindung des Terminus mit dem ÜBERGANG AUS EINER TONART IN EINE ANDERE ist erstmals bei A. Malcolm nachweisbar, der unter den Begriff Modulation in Anknüpfung an den

oben unter II. (2) abgehandelten Bedeutungsstrang sowohl die reguläre harmonische Fortschreitung innerhalb einer Tonart subsumiert als auch den Übergang der Harmonie von einer Tonart zu einer anderen; diesen letztgenannten, neuartigen Sachbezug unterstreicht an einer späteren Stelle das Auftreten des Ausdrucks „transition" (→ *Transitus* II. (1)):

A Treatise of Musick (Edinburgh 1721): Under the Term of *Modulation* may be comprehended the regular Progression of the several Parts thro' the Sounds that are in the *Harmony* of any particular *Key* as well as the proceeding naturally and regularly with the *Harmony* from one *Key* to another: The Rules of *Modulation* therefore in that Sense are the Rules of *Melody* and *Harmony*, of which I have already treated; so that the Rules of *Modulation* only in this last Sense is my present Business (441);
It now remains to shew, how to *modulate* from one *Key* to another, so that the Transitions may be easy and natural... (446).

Der Begriffsauffassung Malcolms schließen sich mit J. Chr. Pepusch und J. Grassineau zunächst nur zwei in England lebende Autoren an. Wie Malcolm schenken sie insbesondere dem neuen Bezug des Terminus Modulation auf den Übergang aus einer Tonart in eine andere ihr Augenmerk; zudem verschärft Grassineau den ästhetischen Hinweis Pepuschs auf die Steigerung harmonischer Mannigfaltigkeit, die ein Übergang in andere Tonarten gegenüber dem Verbleib in ein und derselben Tonart gewähre, zu dem Diktum, daß der Abwechslungsreichtum, den man in Musik für das Gefallen und die Unterhaltung fordert, die Beschränkung der Gestaltung auf nur eine Tonart geradezu verbiete und es mithin nicht nur erlaubt, sondern überhaupt notwendig sei, in andere, verwandte Tonarten überzugehen und dort zu kadenzieren:

J. Chr. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London ²1731): MODULATION ist the Art of rightly ordering the Melody of a single Part, or the Harmony of many Parts; either keeping in One Key, or in passing from One Key to Another (3);
Having in the *Introduction* defined what *Modulation* is, we need not repeat it here, but must say, that tho' the *Modulation* in one Key, without going into any other, affords great Variety, still 'tis not so agreeable as the *Modulation* that goes into *other* Keys from it, because the Ear grows tired at last with hearing Harmonies which, tho' vary'd, are very near the same. Wherefore *All Elegant Composers* modulate for some Time in the Key they begin with, and afterwards go into such other Keys as are proper to the First Key, as being the Concords to it; and, after having modulated in them for some Time, they return again to the First Key for the Conclusion (58);
GrassineauD (London 1740), Art. *Modulation*: Under this term is comprehended the regular progression of several parts, through the sounds that are in the harmony of any particular key, as well as the proceeding naturally and regularly from one key to another...
As every piece must have a principal key; and since the variety so necessary in music to please and entertain, forbids the being confined to one key; and therefore it is not only allowable, but necessary to *modulate* into, and make cadences on several other keys, having a relation or connection with the principle key (138).

Während Grassineau die Definition des Begriffs Modulation nahezu wortwörtlich von Malcolm übernimmt, scheint allerdings in derjenigen Pepuschs sowie in dessen weiterer – zwischen alter und neuer Bedeutung schwankender – Wortverwendung ein terminologisches Problem auf, das aus der Zeit vor dem Erscheinen der Abh. Malcolms datiert. Es entstand dadurch, daß im Zuge der allmählichen Auflösung des Systems der Kirchentonarten, aber doch noch innerhalb seines Geltungsbereiches auch die Verbindung verschiedener Tonarten in einem Stück als Möglichkeit genutzt und dementsprechend beispielsweise von Ozanam sowie, nun auch im Blick auf dur-moll-tonale Musik, von Brossard und – an letzteren anschließend – Mattheson verzeichnet wurde:

J. Ozanam, *Dictionaire mathematique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: La *Modulation* est la maniere de faire promener un chant dans son *Mode*, d'en sortir à propos pour entrer dans un autre, d'y rentrer de même sans que l'oreille en soit choquée, & enfin de finir sur le Ton, ou la corde du *Mode* (659);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Modulation*: Il faut seulement ajoûter icy que *moduler* selon les Modernes, c'est non seulement faire passer un *Chant* par les Chordes *essentielles* & *naturelles* d'un Mode plus souvent que par les autres; mais aussi se servir des mêmes Chordes dans les Parties qui font harmonie, plus souvent & préférablement à d'autres qu'il faut éviter; non qu'elles ne fussent bonnes, mais parce qu'elles feroient sortir souvent mal à propos du Mode. *Moduler* est aussi sortir quelques fois hors du *Mode*, mais pour y rentrer à propos & naturellement. C'est encore donner à son chant une variété de mouvemens & de figures différentes qui le rendent expressif sans être ennuyeux ny trop affecté. Enfin c'est donner à sa composition ce certain je ne sçay quoy de *doux* & de *gratieux*, qu'un long & frequent exercice peut donner quelques fois, qu'un heureux genie fournit souvent naturellement & sans peine, & qu'on nomme *Beau-Chant* (53);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Das Wort *Modulation* hat, ausser der alten, bey den neuern nicht weniger, als vier Bedeutungen: 1) Im Modo oder in der Ton-Art bleiben. 2) Aus demselben heraus, und füglich wieder hineingehen. 3) Eine Melodie figürlich, zierlich und nachdrücklich setzen. 4) Ein ich weiß nicht was angenehmes und anständiges seinem Satze beilegen. Die alte Bedeutung gehet eigentlich nur auf die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentalist die vorgeschriebene Melodie herausbringet (293 f., Anm.).

Dabei offenbart insbesondere der Art. Brossards, der wie Mattheson auch ausführlich auf die oben in II. (2) und III. (2) behandelten, sowohl kompositionstechnischen als auch aufführungspraktischen Begriffsbedeutungen eingeht, daß die Möglichkeit des Übergangs aus einer Tonart in eine andere nicht wie bei Malcolm zu einem eigenständigen und nunmehr hauptsächlichen Bezugspunkt des Begriffs Modulation erhoben, sondern vielmehr in Weiterführung der oben unter II. (2) skizzierten Begriffsauffassung eher im Sinne eines kurzzeitigen Verlassens der Haupttonart und somit als Erweiterung einer der Tonart entsprechenden Gestaltung verstanden wird, wie die einschränkende Formulierung „sortir..., mais pour y rentrer" deutlich hervorkehrt. Die Ablösung dieser überlieferten Begriffsauffassung durch jene neuartige, von Malcolm vertretene vollzieht sich demnach nicht in gerader chronologischer Schrittfolge, sondern vielmehr zeitlich nebeneinander und ineinander verwickelt, und erst seit etwa 1760 beginnt die explizite Verbindung des Terminus Modulation mit dem

Übergang aus einer Tonart in eine andere sich allmählich zu verfestigen.

So verwendet J. Ph. Rameau den Terminus 1722 noch vorrangig für die der Tonart entsprechende Gestaltung, die von der Tonika, von der „Notte tonique" bestimmt wird:

Traité de l'harmonie (Paris 1722): cette Notte ayant le privilege de déterminer tous les Intervales diatoniques, ou tous les Tons & semi-Tons qui doivent se rencontrer entre les Nottes consecutives depuis cette *Notte tonique* jusqu'à son Octave, ce qui s'appelle *Moduler* (198).

Lediglich in der Überschrift zum Kap. XXIII, in dem er „la maniere de passer d'un Ton à un autre" behandelt, fügt er einschränkend hinzu, daß man einen derartigen Übergang auch noch „Moduler" nenne:

De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore *Moduler* (248).

Daß Rameau damit zwar den Wortgebrauch anderer Autoren registriert, aber ihn sich nicht zu eigen macht, zeigt seine Definition der „Art de la Composition" im Jahre 1737; diese hänge von „la connoissance de la Modulation" ab, worunter unter anderem das Wissen um den regelgerechten Übergang aus einer Tonart in eine andere falle, von Rameau freilich nicht als „modulation", sondern vielmehr als „passage" bezeichnet:

Génération harmonique (Paris 1737): L'Art de la Composition dépend de la connoissance de la Modulation; & cette connoissance consiste dans celle des Intervales, des Accords, ou de l'Harmonie, des Modes, & de toutes les successions Harmoniques possibles, soit dans un même Mode, soit dans le passage d'un Mode à un autre: qui sçait Moduler, sçait Composer de la Musique (169f.).

Erst 1760 gibt Rameau alternativ sowohl die alte als auch die neue Auffassung des Begriffs Modulation an:

Code de musique pratique (Paris 1760): On appelle *moduler* l'art de conduire un chant & son harmonie, tant dans un même *Ton*, que d'un *Ton* à un autre (135).

Völlig eindeutig und nun primär in der neuartigen Ausrichtung wird der Terminus Modulation dann 1762 von Marpurg sowie 1764 von Roussier verzeichnet:

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.*, Bd. I (Bln ²1762), Kap. *Von den Tonarten und der Modulation*: Die Art der Führung eines Gesanges in Absicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen *Modulation* bezeichnet. Man bedienet sich aber desselben auch in besonderm Verstande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in diesem letztern Verstande... (24);
P.-J. Roussier, *Traité des accords et de leur succession* (Paris 1764), Kap. I *De la Modulation*: On appelle *Modulation* le Passage d'un Mode, ou Ton, à un autre (122).

Andererseits halten auch nach 1760 vor allem franz. Musiktheoretiker hartnäckig – und manche geradezu starrsinnig – an der alten Begriffsauffassung fest. So versteht J. J. Rousseau (wie schon Brossard 1705) den Übergang aus einer Tonart in eine andere lediglich als Erweiterung einer der Tonart entsprechenden Gestaltung; er bezieht den Terminus Modulation auf die Kompos. eines Stückes insgesamt, die entweder in einer Tonart verharren oder „die Harmonie und den Gesang nach und nach in mehrere Tonarten führen" kann:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Modulation*: C'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux regles (295).

J.-J. de Momigny fügt seiner Begriffsdefinition 1805 sogar ausdrücklich die Bestimmung „sans sortir de ce Ton" an und schlägt 1818 vor, an Stelle des Terminus Modulation besser die Bezeichnung „tonification" zu verwenden, um so die Gebundenheit des Begriffs Modulation an ein tonales Zentrum, für die Momigny plädiert, stärker zu akzentuieren:

Cours complet d'harmonie et de compos., Bd. II (Paris 1805): MODULER est l'art d'employer, en tout ou en partie, les vingt-sept cordes d'un Ton, sans sortir de ce Ton (505);
Art. *Modulation*, in: *Encyclopédie méthodique*, hg. von N. E. Framery, P. L. Ginguené u. J.-J. de Momigny, Bd. II (Paris 1818): On dit *modulation* & l'on devroit dire *tonification*, pu sque ce n'est pas du mode dont il est principalement question dans la *modulation*, mais du ton, c'est-à-dire, des notes qui le composent (161 b).

Im Blick auf die harmonischen Gegebenheiten eines Werkes unterteilt er 1805 den „wirklichen" Begriff – eine polemische Spitze gegen die abweichenden Auffassungen anderer Autoren – in die „Modulation principale", in der eine Kompos. beginnt und schließt, in die „Modulation secondaire", die auf der Dominante sowie in Moll auch auf der Tonikaparallele basiert, und in kürzere „Modulations accessoires" oder „instantanées":

Cours complet..., Bd. II: Nous distinguerons les *Modulations réelles en principales*, en *secondaires*, en *accessoires* et en *instantanées*.
La *Modulation principale* est celle par où commence et finit un Morceau.
La *Modulation secondaire* est, en majeur, celle de la quinte de la première Tonique; en mineur, celle de la tierce mineure de la Modulation principale ou celle de sa quinte. Les autres sont des Modulations accessoires plus ou moins éloignées du Ton principal, ou des Modulations instantanées (508).

Da Momigny dergestalt den Terminus Modulation auch im Sinne von Abschnittsbezeichnungen (nicht zuletzt hinsichtlich der → *Exposition* einer Sonatensatzform) interpretiert, muß er 1818 vor der Verwechslung mit dem Ausdruck „transition" warnen, mit dem er die Substitution einer Tonart bzw. einer „modulation" durch eine andere kennzeichnet:

Art. *Modulation* (loc. cit.): Il ne faut pas confondre la *modulation* avec la *transition*. La transition consiste dans la substitution d'un ton ou *modulation*, à un autre ton ou *modulation* (161 b).

Etwas weitschweifiger und abschätziger formuliert, übernimmt Fr.-H.-J. Castil-Blaze (der seine sonstigen Begriffsbestimmungen weitgehend aus dem RousseauD schöpft) diesen Kritikpunkt, und P. Lichtenthal (seinerseits größtenteils Castil-Blaze kopierend) sichert der Meinung Momignys in Italien ihre Verbreitung:

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825), Art. *MODULATION*: C'est à tort que quelques personnes confondent les *modulations* avec les *transitions*. La *transition* n'a lieu qu'au moment

où le ton se substitue à un autre, et la *modulation* existe au contraire depuis le début du morceau jusqu'à cette substitution, et une autre *modulation* commence à cette substitution jusqu'à une autre transition (II, 49 f.);
LichtenthalD (Mailand 1836), Art. *MODULAZIONE*: Non conviene confondere *modulazione* con *transizione*. Quest'ultima ha solo luogo laddove un Tuono si sostituisce ad un altro, mentre la prima al contrario fino dal principio del pezzo continua sino a questa sostituzione, in cui comincia un'altra modulazione e seguita sin ad un'altra transizione (II, 50).

Indes ist auch in Italien zuvor schon die bei Malcolm dokumentierte Verbindung des Terminus Modulation mit dem Übergang aus einer Tonart in eine andere beispielsweise von Gervasoni 1800 aufgegriffen worden, ebenso wie sie durch Catel 1802 für das Pariser Conservatoire und damit für Frankreich überhaupt maßgebend festgesetzt wurde:

C. Gervasoni, *La scuola della musica* (Piacenza 1800), Kap. IV *Della modulazione*: La maravigliosa combinazione de'diversi musicali pezzi dipende principalmente dalla buona modulazione. Questa infatti si è quella che serve non solo per aggirare convenientemente un dato tono, ...ma per istabilire ancora il passaggio dall'uno all'altro tono... (415);
Ch.-S. Catel, *Traité d'harmonie* (Paris 1802), Abschn. *Modulation*: On nomme modulation, le passage d'un ton ou d'un mode dans un autre (78).

(2) Im Zusammenhang mit der 1760 einsetzenden Verfestigung der neuartigen Begriffsbedeutung wird der Terminus Modulation IM DEUTSCHEN SYNONYM MIT DER BEZEICHNUNG „AUSWEICHUNG" verwendet, die für den Übergang aus einer Tonart in eine andere bereits geläufig war; beispielsweise hatte J. D. Heinichen in seiner Schrift *Der Gb. in d. Compos.* (Dresden 1728) „regulirte Ausweichungen" aus Haupt- in Nebentonarten behandelt (761).
Im einzelnen vollzieht sich dieser Vorgang dergestalt, daß einerseits der Terminus Modulation ergänzend an die Seite der Bezeichnung Ausweichung tritt:

Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, u. zur Singkunst besonders* (Bln 1763): Die Ausweichung aus einer Tonart in die andere wird *Modulation*... genennet (111);
J. H. Knecht, *Allgemeiner mus. Katechismus* ([Biberach 1803] Freiburg i. Br. [4]1816): Was ist eine Ausweichung in der Musik?
Ein fühlbarer Uebergang von einer Tonart zu einer andern, welcher durch leiterfremde und schlußfallmäßige Töne geschiehet.
Sobald ein fremder Ton... erscheinet, so zeiget er an, daß eine Ausweichung (*Modulation*) in eine andere Tonart vorgehen werde (108).

Andererseits wird aber zusehends häufiger auch umgekehrt auf die Bezeichnung Ausweichung zurückgegriffen, um den Terminus Modulation in seiner neuen Bedeutung zu präzisieren:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. II (Lpz. 1774), Art. *Modulation*: Gemeiniglich... bezeichnet man dadurch die Kunst den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen... (773 b);
J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik*, Bd. I (Bln u. Königsberg 1776): Man hat in Absicht auf die Modulation drey Hauptpunkte zu wißen nöthig, 1) in was für Töne man aus jedem gegebenen Ton ausweichen könne, 2) wie lange man sich in dem neuen Ton aufhalten könne, [3)] wie die Ausweichung zu veranstalten und zu vollenden sey (104);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.*, Bd. II (Lpz. 1787), Abschn. *Von der Modulation*: [Man] verbindet damit gewöhnlich zwey einander verwandte Begriffe; denn erstlich redet man von Modulation, wenn man von dem mannigfaltig abwechselnden Steigen und Fallen der Töne einer zum Grunde liegenden Tonart, als von bloßer Tonfolge überhaupt spricht; zweytens nennet man aber auch dasjenige Verfahren Modulation, wenn der Tonsetzer... die Folge der Töne nach verschiedenen andern Tonarten hin, und wieder zurück in den Hauptton leitet. Im ersten Falle redet man von der Modulation überhaupt, oder von der Tonführung, und im zweyten Falle von der Modulation insbesondere, oder von der Tonausweichung oder Tonwanderung (138 f.);
dementsprechend später die Kap.-Überschrift: *Von der Modulation insbesondere, oder von der Ausweichung einer Tonart in andere Tonarten* (169) sowie der Eingangspassus des Art. *Modulation* im KochL (Ffm 1802, 972).

Und so ist die Tatsache, daß bis etwa zur Mitte des 19. Jh. in dtsch. Musiklexika unter dem Stichwort *Modulation* ähnlich wie bei Sulzer und Koch die Verbindung des Begriffs mit dem Übergang aus einer Tonart in eine andere lediglich angedeutet wird, während detaillierte technische Angaben zur Ausführung dieses Verfahrens einem eigenständigen – und meist umfangreicheren – Art. *Ausweichung* vorbehalten bleiben, zum einen dahingehend zu verstehen, daß der Terminus Modulation in seiner neuartigen Bedeutung gegenüber der für denselben Sachverhalt im Dtsch. bereits gängigen Bezeichnung Ausweichung sich erst einmal behaupten muß.

(a) Zum anderen stehen die Begriffe Modulation und Ausweichung in einer Relation von Allgemeinem und Besonderem, und dieses Zuordnungsverhältnis spiegelt sich in der wohl auf G. Weber zurückgehenden Bildung des Ausdrucks „AUSWEICHENDE MODULATION", der im Gegensatz zur Bezeichnung „leitereigene Modulation" den allgemeinen Oberbegriff spezifiziert:

Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsezkunst, Bd. II (Mainz 1818): Die Gesammtheit aller denkbaren Harmonieenfolgen theilt sich in zwei sehr wesentlich verschiedne Hauptgattungen.
Die zwei aufeinander folgenden Harmonieen gehören nämlich entweder beide einer und derselben Tonart an, – oder nicht.
Erstenfalls... nennen wir die Modulation eine leitereigne Modulation oder leitereigne Harmonieenfolge. Im zweiten Fall aber... nennen wir die Harmonieenfolge eine ausweichende Harmonieenfolge, ausweichende Modulation, oder kurz eine Ausweichung (2).

In solcher Funktion begegnet der Ausdruck „ausweichende Modulation" danach auch bei anderen Autoren, beispielsweise bei S. W. Dehn (*Theoretisch-prakt. Harmonielehre*, Bln [1840] [2]1860, 219: wenn in einer Akkordfolge „Töne verschiedener Tonarten vorkommen, so heisst die Modulation eine ausweichende") und bei J. Chr. Lobe (*Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I, Lpz. 1850, 123: „wir gehen aus einer [Tonart] in die andere über und nennen das ausweichende Modulation"), bei J. E. Häuser bemerkenswerterweise im Verein mit der Bezeichnung „Transitio", mit der auch A. Malcolm 1721 den da-

mals noch ungewöhnlichen Sachbezug des Terminus Modulation unterstrichen hat (zit. oben, IV. (1)):

Mus., Lexikon (Meissen [1828] ²1833), Art. *Ausweichung, Modulation, Modulatio, Transitio*: Ausweichende Modulation, oder kurz: Ausweichung, nennt man den Uebergang aus einer Tonart in die andere... (I, 38).

Aufschlußreich ist zudem E. Fr. Richters Aussage in seiner Abh. über *Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse* (Lpz. 1852), daß er „ein Verständniss dessen, was man unter ausweichender Modulation (wofür wir für unsern Zweck kurzweg Modulation sagen wollen) versteht, voraussetzen" könne (8), denn aus ihr läßt sich zweierlei folgern: Erstens ist die Verknüpfung des Terminus Modulation primär mit dem Übergang aus einer Tonart in eine andere seit der Mitte des 19. Jh. kaum mehr erläuterungsbedürftig, sondern offensichtlich weitgehend bekannt und zur Hauptbedeutung des Begriffs aufgestiegen, so daß zweitens auch die Präzisierung durch das Attribut „ausweichend" überflüssig wird. Zwar registrieren noch manche Musiklexika weiterhin den Ausdruck „ausweichende Modulation", doch versucht A. von Dommer 1865 daran anschließend zwischen den Bezeichnungen Ausweichung und Modulation im heute üblichen Sinne zu differenzieren (vgl. unten, IV. (3)), während O. Paul und A. Reißmann gerade die Eingrenzung des Begriffs Modulation auf seine Hauptbedeutung im Sinne der Aussage Richters herausarbeiten:

PaulL (Lpz. 1873), Art. *Modulation*: Wie die Melodie die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne ist, so ist die Modulation die wohlgeordnete und wohlgefällige Reihenfolge der Harmonien. Diese Harmonien können nun in ihrer Grundtonart verharren, oder sie verlassen ihr ursprüngliches Gebiet und greifen kürzer oder länger in fremde Tonarten über. Ersteres nennt man leitertreue oder leitereigene, das Andere leiterfremde oder ausweichende Modulation. Gewöhnlich wird aber der Ausdruck Modulation viel enger aufgefaßt, indem man die leitereigene Modulation ganz unbeachtet läßt, und man versteht dann unter Modulation nur das Verfahren, Harmonien von einem gegebenen Punkte aus durch andere Tonarten zu führen (II, 135);
Mendel-ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877), Art. *Modulation*: Jetzt versteht man hauptsächlich... unter dem Begriff Modulation: die Ausweichung oder den Uebergang in eine neue fremde Tonart, und in diesem Sinne ist er hier zu betrachten (161).

Schließlich bringt Richter im *Lehrbuch d. Harmonie* (Lpz. 1853), in dem er entgegen seiner 1852 getroffenen Feststellung auf eine Begriffsdefinition natürlich nicht verzichten kann, mit der dabei fast beiläufig fallengelassenen Bemerkung, „die Benennung: ausweichende Modulation... würde nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts kein Pleonasmus sein", auch zu Bewußtsein, daß es sich bei dem Terminus Modulation in der neuen Bedeutung um ein Bezeichnungsfragment von „aus einer Tonart in eine andere ausweichende Modulation" (oder auch: „Modulation von einer Tonart zur anderen"; vgl. H. H. Eggebrecht 1955, 116) handelt:

Lehrbuch d. Harmonie (Lpz. ¹⁴1880): Der Begriff Modulation hat verschiedene Bedeutung. Man verstand früher darunter die Art und Weise, wie zu einem Gesange die Folge von Harmonien geordnet ist. Im neueren Sinne begreift man darunter die Ausweichung von einer Tonart in eine andere. Die Benennung: ausweichende Modulation, die man mitunter findet, würde nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts kein Pleonasmus sein (89).

Lit.: H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, ²1968.

(b) Außerdem unterscheidet man seit Beginn des 19. Jh., zunächst noch unter der Bezeichnung Ausweichung, bald aber auch unter dem Terminus Modulation zwischen vorübergehendem und endgültigem Verlassen der Tonart.
H. Chr. Koch, der offenbar den Anstoß hierzu gegeben hat, differenziert sogar dreifach; im Blick auf ein vorübergehendes, die ursprüngliche Tonika nicht definitiv preisgebendes oder eine neue zunächst nur flüchtig berührendes Verlassen der Grundtonart spricht er zum einen von einer „zufälligen Ausweichung" –

KochL (Ffm. 1802), Art. *Ausweichung*: Wenn man einzelne Tonfolgen einer Melodie, die in einer und ebenderselben Tonart fortmodulirt, in den dazu zu setzenden Stimmen so begleitet, als ob sie in einer verwandten Tonart stünden, so kann eine solche kurze Ausweichung wohl mit Recht zufällig genannt werden (202) –,

zum anderen von einer „durchgehenden Ausweichung" –

Durchgehend ist die Ausweichung, wenn der Eintritt in die neue Tonart zwar vermittelst ihres charakteristischen Tones wirklich vor sich gehet, wobey aber in dieser neuen Tonart nicht fortgefahren und geschlossen, sondern dieselbe entweder sogleich zurück in die vorhergehende Tonart geführt wird, ...oder nach welcher erst in diejenige Tonart übergegangen wird, in welcher... ein förmlicher Tonschluß gemacht werden soll (202 ff.) –,

und grenzt davon ein endgültiges Verlassen der Tonart, bei dem der Komponist in einer neuen mit einem Ganzschluß kadenziert oder zumindest für längere Zeit dort verweilt, als „förmliche Ausweichung" ab:

Eine förmliche Ausweichung ist endlich eine solche, wobey man aus der vorhergehenden Tonart in eine andere übergehet, und in derselben entweder eine Periode schließt, oder sich doch wenigstens einige Zeit in derselben aufhält, ehe man wieder zurück in die Haupttonart, oder in eine andere Tonart, in welcher die Periode geschlossen werden soll, übergehet (203 f.).

Da insbesondere die zuletzt skizzierte „förmliche Ausweichung" jene „Art des Ueberganges in eine andere Tonart ist..., die man mit dem Worte Ausweichung bezeichnet", wie Koch der gerafften Form des betreffenden Lexikonart. im *Kurzgefaßten Handwörterbuch d. Musik* (Lpz. 1807, 43) hinzufügt, charakterisiert J. E. Häuser sie als „die vollkommene oder ganze" im Gegensatz zur „unvollkommenen oder halben Ausweichung" (*Mus. Lexikon*, Meissen [1828] ²1833, I, 38 f.), worunter er wie auch andere Autoren nach Koch von dessen beiden erstgenannten Kategorien lediglich die zweite berücksichtigt; so unterteilen beispielsweise Reicha in „modulation fixe ou passagère" und Richter in „vorübergehende oder bleibende Modulation":

A. Reicha, *Cours de Compos. Mus.* (Paris 1818): Cette modulation peut être fixe ou seulement passagère. Elle est fixe ou déterminée si on reste dans le nouveau Ton pendant un

certain temps; elle n'est que passagère si on le quitte aussitôt pour moduler dans un troisième etc. (49);
E. Fr. Richter, *Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse* (Lpz. 1852): Die Modulation in andere Tonarten kann sein: vorübergehend oder bleibend. Das Erste ist der Fall, wenn die neue Tonart nur zufällig... auftritt, und ihr wieder die frühere oder eine andere Tonart folgt...
Das Zweite zeigt sich, wenn die neue Tonart sich als Ziel für den Beginn einer neuen Abtheilung oder Periode, oder auch bloss als Abschluss einer solchen ausweist... (9).

Und in diesem Sinne sind nunmehr die sachlichen Voraussetzungen für die terminologische Differenzierung geschaffen, die auf eine neuartige Zuordnung der Bezeichnungen Modulation und Ausweichung hinausläuft und im nachfolgenden Abschn. behandelt wird.

(3) Seit der Mitte des 19. Jh. schält sich die heute noch übliche Trennung der Bezeichnungen „Modulation" und „Ausweichung" heraus, wobei Ansätze dazu auf A. B. Marx zurückgehen. Er unterscheidet nämlich im Blick auf den Begriff Modulation zwischen „Ausweichung" im Sinne eines vorübergehenden und „Übergang" im Sinne eines endgültigen Verlassens der Tonart, und zwar andeutungsweise in seinen diesbezüglichen Lexikonart. für G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Stuttgart 1835–38), wo er zudem „Ausweichung und Modulation" auch als „Mittel und Zweck" umschreibt, sowie explizit im ersten Band seiner Kompos.-Lehre:

Art. *Ausweichung*, loc. cit., Bd. I (NA Stuttgart 1840): Die Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang, Modulation, haben so verwandte und so vielfach verwechselte Bedeutung, daß es nöthig scheint, sich vorerst über den Sinn eines jeden zu verständigen. – Modulation im weitern Sinne heißt das ganze harmonische Gewebe eines Tonsatzes; im engern Sinne aber die Verknüpfung verschiedener Tonarten zu einem Tonstücke. Ausweichung heißt der Schritt aus einer Tonart in eine andere, gleichviel zu welchem Zwecke und mit welchen Mitteln er geschieht. Uebergang endlich heißt diejenige Ausweichung, welche uns nach einem neuen Tone führt, in der Absicht, in demselben einen besondern Gedanken oder ganzen Abschnitt eines Tonstückes vorzutragen (349);
Art. *Modulation*, ibid., Bd. IV: Gegen einander betrachtet verhalten sich Ausweichung und Modulation gewissermaßen wie Leib und Seele, Körper und Geist, oder besser Mittel und Zweck (724);
Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. I (Lpz. 1837): Wollen wir... unsern Arbeiten weitern Spielraum... geben, so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zu einer einzigen Komposition vereinigen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren, braucht auch wohl kurzweg den Ausdruck Modulation dafür... oder auch den Ausdruck Ausweichung.
Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Satze kann nun entweder so geschehen, dass man aus einer in die andre geht, um bis zum Ende des ganzen Tonstückes in der letztern zu bleiben, oder wenigstens einen wesentlichen Theil des Ganzen darin zu setzen. Dann heisst der Schritt in die neue Tonart Uebergang.
Oder man berührt die neue Tonart blos beiläufig, nimmt einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus ihr an. Dann heisst dieser vorübergehende Abweg Ausweichung, im eigentlichen oder engern Sinne (149).

Zwar fallen Marx' Bemühungen um eindeutige Begriffsabgrenzungen in eine Zeit, in der die Bezeichnungen Modulation und Ausweichung – wie er in der Kompos.-Lehre vermerkt – zumeist noch gleichbedeutend verwendet werden (vgl. oben, IV. (2)), und Marx setzt die Bezeichnung Ausweichung dem Terminus Modulation nicht entgegen, sondern ordnet sie jenem vielmehr unter, nicht nur im kompositionstechnisch-ästhetischen Sinne von „Mittel und Zweck", sondern überhaupt im Sinne einer Subsumtion der Ausdrücke Ausweichung und Übergang unter den Oberbegriff Modulation, wie ein dementsprechender Zusatz in der 6. Auflage seiner Kompos.-Lehre verdeutlicht:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. I (Lpz. [6]1863): Wir fassen beide unter dem Gesammtnamen der Modulation zusammen (196).

Doch ist es insbesondere von der überarbeiteten Version dieser 6. Auflage, in der Marx auch den synonymen Gebrauch von Modulation und Ausweichung nicht länger registriert, sondern die Zusammenfassung der „Mittel zweier oder mehrerer Tonarten" einfach mit der Formulierung „in fremde Tonarten moduliren, – oder kurzweg Modulation" kennzeichnet (193), nur noch ein kleiner Schritt zur Trennung des Terminus Modulation „für ein völliges Heraustreten aus der Tonart und andauerndes Verweilen in einer andern" einerseits von der Bezeichnung Ausweichung „für ein vorübergehendes Berühren leiterverwandter Nebentonarten oder fremder Tonarten" andererseits, mit der A. von Dommer 1865 der unterschiedslosen Gleichsetzung beider Ausdrücke, wie er sie bei dem Großteil anderer Autoren beobachten muß, gegenzusteuern sucht:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Ausweichung, ausweichende Modulation*: Schlechthin gebraucht man die Ausdrücke Ausweichung und Modulation gleichbedeutend, diesen für jenen und jenen für diesen; genauer geschieden jedoch jenen für ein völliges Heraustreten aus der Tonart und andauerndes Verweilen in einer andern, ihr verwandten oder fremden; diesen aber nur für ein vorübergehendes Berühren leiterverwandter Nebentonarten oder fremder Tonarten (79).

Gegen Ende des 19. sowie zu Beginn des 20. Jh. wird entsprechend der Festlegung Dommers die Trennung der Bezeichnungen Modulation und Ausweichung endgültig etabliert:

J. Foerster, *Harmonie-Lehre* (Prag 1887): Moduliren wir, um die neue Tonart nur zu berühren, ohne in derselben zu verweilen, so wird eine solche Modulation eine durchgehende, oder kurzweg Ausweichung genannt. Wird jedoch die erreichte neue Tonart durch eine Cadenz festgestellt, so entsteht eine Modulation im eigentlichen Sinne des Wortes (314);
R. Louis u. L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] [3]1910): Man kann die anfängliche Tonart verlassen: entweder um eine neue Tonart nur flüchtig zu berühren und sofort wieder in die Ausgangstonart zurückzukehren, oder aber um die neue Tonart für längere Zeit oder gar endgültig festzuhalten. Im ersteren Falle spricht man von Ausweichung, das letztere ist Modulation im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes (193);
A. Schering, *Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören* (Lpz. [1910] [2]1917): Von eigentlicher Modulation (Modulation im Großen) spricht man indessen nur, wenn die neue Tonart durch eine ausdrückliche Kadenz hervorgehoben ist, dagegen von „Ausweichung" (Modulation im Kleinen), wenn die neue Tonart nur vorübergehend gestreift wird (65).

Daß dabei freilich nicht wenige Autoren zusätzliche Kennzeichnungen wie „durchgehende Modulation" und „Modulation im eigentlichen Sinne des Wortes" (Foerster, letzteres auch bei Louis und Thuille) oder „Modulation im Großen" und „Modulation im Kleinen" (Schering) zu Hilfe nehmen müssen, um ihre Intentionen klar zum Ausdruck bringen zu können, sind deutliche Hinweise auf das Nachlasten der einstigen Gewohnheit, die Bezeichnungen Modulation und Ausweichung gleichbedeutend zu behandeln (vgl. oben, IV. (2)), die selbst anfangs des 20. Jh. in H. Schenker noch einen Nachfolger gefunden hat:

Neue mus. Theorien u. Phantasien, Bd. I: *Harmonielehre* (Stuttgart u. Bln 1906): Unter Modulation versteht man eine vollständige Ausweichung von einer Tonart in eine andere... (423).

Andererseits wird durch H. Riemann ein weiteres, für die Eingrenzung des Begriffs Modulation konstitutives Moment zu Bewußtsein gebracht, indem er 1887 Modulation als „Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang" umschreibt –

Hdb. d. Harmonielehre (Lpz. 1887): Modulation ist Wechsel der Tonalität, d. h. Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang (132) –

und aufgrund dieser funktionsharmonischen Bestimmung 1890 die Bezeichnung Ausweichung ohne größere Schwierigkeiten davon scheiden kann, nachdem er zuvor als einer der letzten Autoren im 19. Jh. auch noch einmal die frühere, nun obsolet gewordene Verwendung des Terminus Modulation für eine der Tonart entsprechende Gestaltung erwähnt hat (zit. oben, am Ende von II. (2)):

Katechismus d. Harmonielehre (Lpz. 1890): Wir müssen daher nachdrücklich darauf hinweisen, daß wir unter Modulation durchaus den Wechsel der Tonalität, den Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang... verstehen... Wenn wir noch weiter Modulation und Ausweichung unterscheiden, so verstehen wir unter letzterer eine derartige Wegbewegung von der Haupttonart, daß es erst noch einer Schlußwirkung innerhalb der neuen Tonart bedürfte, um die Modulation vollständig zu machen, mit anderen Worten:
Ausweichung ist die Hinbewegung zu einer neuen Tonart, Modulation die Festsetzung in derselben mittels eines Schlusses (62).

Wie wertvoll das durch Riemann festgehaltene Kriterium des „Übergangs der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang" für den Begriff Modulation geworden ist, zeigt sich darin, daß es seit etwa 1910 in kaum einer Begriffsdefinition mehr fehlt und als grundlegendes Unterscheidungsmerkmal gegenüber der Bezeichnung Ausweichung, die in Harmonielehren seit etwa 1930 auch unter einem getrennten Stichwort geführt wird, dient, selbst wenn die Wortwahl mancher Autoren in diesem Zusammenhang einen recht unglücklichen Eindruck hervorruft; während man den „Wechsel des Geschlechtszentrums" bei Oettingen 1913 als freundliches Kuriosum belächeln kann, stimmt Grabners im Gegensatz zu 1924 kriegerisches Vokabular 1944 („dauernde Besitzergreifung") eher nachdenklich, indem es verdeutlicht, daß auch ein an und für sich harmloser mus. Begriff wie Modulation von bedrückenden Zeitumständen nicht unangetastet bleibt:

A. von Oettingen, *Das duale Harmoniesystem* (Lpz. 1913): Einen Wechsel des Geschlechtszentrums nennt man Modulation. Wenn diese Modulation nur durch einige Akkorde andauert und alsdann der umgekehrte Wechsel in die vorige Tonart zurückführt, so nennt man diese Modulation eine Ausweichung (54);
H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart 1924): Modulation ist Veränderung der Tonalität, also der Uebergang von einer Tonart in eine andere.
Dieser Uebergang muß eindeutig zum Ausdruck kommen durch eine Kadenz in der neuen Tonart. Wo diese Kadenz fehlt, liegt noch keine Modulation vor, und meist haben wir es dann nur mit einer vorübergehenden Ausweichung zu tun (126);
W. Maler, *Beitr. zur Harmonielehre* (Lpz. 1931): *Über Ausweichung*. Man kann bei der Betonung der einzelnen Funktionen durch ihre Zwischendominanten von Ausweichen... sprechen (31);
Über Modulation. Unter Modulation versteht man das Verlassen des tonalen Zentrums (43);
H. Grabner, *Hdb. d. Harmonielehre*, Bd. I (Bln 1944): Ausweichung ist die vorübergehende Berührung einer anderen Tonart ohne Wechsel der Ausgangstonart.
Modulation ist die dauernde Besitzergreifung einer neuen Tonart mit Bekräftigung derselben durch eine Kadenz (138).

Ebenso wie der synonyme Gebrauch der Bezeichnungen Modulation und Ausweichung ist auch deren Trennung begreiflicherweise in erster Linie in deutschsprachigen Quellen anzutreffen. Nur vereinzelt versuchten anderssprachige Autoren ähnliche Begriffspaare nachzubilden; H. K. Andrews zitiert beispielsweise in der 5. Auflage des GroveD (London 1954) gegenüber dem regulären Begriff der Modulation den Ausdruck „compound modulation":

Art. *Modulation*: The procedure in composition known as modulation ist generally defined as the art of passing from one key to another in a logical and convincing manner (V, 805 a);
COMPOUND MODULATION is a term sometimes used by theorists to describe a process in which several subsidiary keys are suggested, but not usually established, either in sequence or in the course of some real shift of key centre (V, 808 b).

Und W. Apel, bezeichnenderweise dtsch. Herkunft, führt zwar im HarvardD (Cambridge, Mass. [1944] [5]1947) sogar einen eigenständigen Art. *Ausweichung* auf, erläutert darin allerdings den Ausdruck zunächst als Synonym für Modulation überhaupt; wenn er die anschließend festgehaltene spezielle Bedeutung im Sinne einer „passing modulation" dann im Art. *Modulation* des näheren als momentanes Berühren einer fremden Tonart mit dem Ziel, in eine dritte Tonart überzuleiten, charakterisiert, ist diese Bestimmung freilich mit der im Dtsch. mittlerweile üblichen nur schwer in Einklang zu bringen, für die Apel als neuartiges Äquivalent nun die Bezeichnung „false modulation" angibt:

Art. *Ausweichung*: Modulation, especially passing modulation (63 a);
Art. *Modulation*: If the new key is touched upon only momentarily, leading quickly into a third key, the modulation is said to be „false" or „passing". The former term is used if the third key is the initial key, the latter, if it is still another key (454 a).

Im allgemeinen registrieren heute sowohl engl. als auch franz. Musiklexika lediglich den Terminus Mo-

dulation für den Übergang aus einer Tonart in eine andere:

The New GroveD (London 1980), Art. *Modulation*: In tonal music the movement out of one key into another as a continuous musical process (XII, 454b);
Encyclopédie de la musique, hg. von Fr. Michel, Fr. Lesure u. Vl. Fédorov, Bd. III (Paris 1961), Art. *Modulation*: En harmonie classique, la *modulation* est l'évolution que subit l'harmonie lorsqu'elle passe d'un ton déterminé à un autre ton déterminé... (220b).

Allein S. Gut und R. Lyon haben jüngst unter offensichtlicher Anlehnung an H. Riemann in M. Honeggers *Dictionnaire de la musique. Science de la musique* (Paris 1976-77) die im Dtsch. gängige Trennung der Bezeichnungen Modulation und Ausweichung auch ins Franz. umgesetzt, wobei sie für Ausweichung den Ausdruck „emprunt" verwenden:

Art. *Emprunt*: Déviation passagère de l'harmonie dans une autre tonalité (I, 337b);
Art. *Modulation*: En harmonie tonale... la modulation désigne le passage d'une tonalité à une autre. Chaque modulation suppose que la tonalité de départ ait été clairement établie par l'emploi de ses accords principaux... L'abandon provisoire d'une tonalité vers laquelle on revient n'entraîne pas de modulation mais provoque ce que l'on appelle un emprunt (II, 625b f.).

V. Bedingt durch die Preisgabe des dur-moll-tonalen Ordnungssystems kommt dem Begriff Modulation IM KONTEXT DER MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS nur mehr eine PERIPHERE BEDEUTUNG zu.
Laut A. Schönberg ist schon mit der Musik des ausgehenden 19. Jh., deren Tonalität zunehmend durch Chromatik und Enharmonik geprägt wird, die Verwendung des Terminus Modulation hinfällig geworden. In Einklang mit dem „Prinzip der Monotonalität" versteht Schönberg vielmehr jede Abschweifung von der Tonika lediglich als einen „harmonischen Kontrast", als eine „Region" innerhalb ein und derselben, für die ganze Kompos. gültigen Tonart; ein „Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang", den H. Riemann 1887 als konstitutives Begriffsmoment herausgearbeitet hatte (zit. oben, IV. (3)), finde nicht statt, „Monotonalität schließt Modulation ein":

Structural Functions of Harmony (London u. New York [1954] [2]1969): The concept of regions is a logical consequence of the principle of *monotonality*. According to this principle, every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related. In other words, there is only *one tonality* in a piece, and every segment formerly considered as another tonality is only a region, a harmonic contrast within that tonality.
Monotonality includes modulation – movement towards another *mode* and even establishment of that mode. But it considers these deviations as regions of the tonality, subordinate to the central power of a tonic (ed. L. Stein, 19).

(1) Mit der Entstehung des Rundfunks (1922 Gründung der ersten europäischen Rundfunkges., der British Broadcasting Corporation; 1923 Beginn der Ausstrahlung eines regelmäßigen Rundfunkprogramms auch in Deutschland durch den Berliner Sender) wird ein völlig neuartiges Verständnis des Begriffs Modulation eingeleitet, indem man den Terminus hier auf das übertragungstechnische Verfahren bezieht, einer hochfrequenten Trägerschwingung eine in elektromagnetische Schwingungen umgewandelte Nachricht aufzuprägen, wie es allgemeine Enzyklopädien seit Ende der zwanziger Jahre unter dem Stichwort Modulation registrieren:

Encyclopaedia Britannica (London u. New York [14]1929): *Modulation*, as the term is used in radio, is the process whereby the frequency or amplitude of a wave is varied in accordance with a signal wave (XV, 643 a);
MeyerL (Lpz. [8]1939): *Modulation*, ...in der Funktechnik die Steuerung der Hochfrequenz im Takte der zu übertragenden Sprache oder Musik (VII, 1491).

Anknüpfend an diesen Sprachgebrauch bezeichnet der Ausdruck Modulation in elektroakustischer Musik, bei deren Entwicklung die Komponisten und beteiligte Naturwissenschaftler nicht nur einen Großteil der Apparaturen, sondern auch der Terminologie der Rundfunktechnik entliehen, die VERÄNDERUNG EINER SCHWINGUNG. Exemplarisch kann der Entleihungsvorgang an W. Meyer-Epplers theoretisch grundlegender Abh. über *Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik u. synthetische Sprache* (Bonn 1949) aufgezeigt werden: Nachdem Meyer-Eppler „das aus der Fernmeldetechnik wohlbekannte Verfahren der *Frequenztransponierung*", das „in einer multiplikativen Mischung (*Modulation*) der zu transponierenden Schwingung mit einer sinusförmigen *Trägerschwingung*" besteht (55), skizziert hat, bestimmt er in Entsprechung dazu die drei wesentlichen Verfahren der „Schwingungsmodulation" im Rahmen elektronischer Klangerzeugung, nämlich erstens „Amplitudenmodulation" (Veränderung der Lautstärke), zweitens „Frequenzmodulation" (Veränderung der Tonhöhe) und drittens „spektrale Modulation" (Veränderung der Klangfarbe):

Entsprechend den drei genannten Bestimmungsstücken eines Klanges (Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe) haben wir drei Arten der Schwingungsmodulation zu unterscheiden, nämlich die Modulation der Amplitude oder des Effektivwerts, der Frequenz und der spektralen Zusammensetzung. Wir sprechen kurz von *Amplitudenmodulation*, *Frequenzmodulation* und *spektraler Modulation* (71 f.).

Diese Begriffsfestlegung und -auffächerung hat von den fünfziger Jahren bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit behalten, sei es im Zusammenhang mit musique concrète, mit → *elektronischer Musik* oder mit der in den sechziger Jahren entstandenen Live-Elektronik:

P. Schaeffer u. A. A. Moles, *Esquisse d'un solfège concret*, im Anh. zu Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète* (Paris 1952): *Modulation*. – Si, sans viser particulièrement une transmutation ou une transformation, on s'attache à faire varier sélectivement l'un des paramètres caractérisant une structure, ou, plus généralement, si on s'attache à faire évoluer le son donné dans l'un des trois plans de référence de tout domaine sonore (plans des tessitures, de la dynamique et du timbre) on effectuera, par définition, une modulation du son donné, ou de la structure considérée, en tessiture, dynamique, ou timbre (204 f.);
K. Stockhausen bei der Beschreibung der elf „ausgewählten Elemente" seiner elektronischen Kompos. *Gesang d. Jünglinge* (1955-56) im Art. *Aktuelles* (1955), in: *Texte zu eigenen Werken, Zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964):

Wir gebrauchen 1. Sinustöne; 2. ‚periodisch' oder 3. ‚statistisch' frequenzmodulierte Sinustöne; 4. ‚periodisch' oder 5. ‚statistisch' amplitudenmodulierte Sinustöne; 6. ‚periodische' und 7. ‚statistische' Verbindung der beiden Sinustonmodulationen gleichzeitig; 8. farbiges Rauschen unveränderter oder 9. ‚statistisch' veränderter Dichte; 10. gefilterte Impulse (‚Knacke') ‚periodischer' oder 11. ‚statistischer' Impulsfolgen (52);

ders. 1965 zum „technischen Prinzip der Klangkomposition" seines live-elektronischen Werkes *Mikrophonie II* für Chor, Hammondorgel u. 4 Ringmodulatoren (1965), in: *Texte zur Musik 1963-1970*, Bd. III (Köln 1971): Die Leitungen der vier Mikrophone werden mit vier sogenannten Ringmodulatoren verbunden, und der elektrische Ausgang der Hammondorgel wird ebenfalls mit allen vier Ringmodulatoren verbunden. In diesen Ringmodulatoren modulieren sich nun die Laute der Choristen und die Töne der Hammondorgel derart, daß die hineingegebenen Frequenzen unterdrückt werden und die Summen und Differenzen der Frequenzen aus den Modulatoren herauskommen. Dadurch entstehen ganz neue Klangspektren mit eigenartigen harmonischen und subharmonischen Farben. Eine Musik moduliert die andere (67);

H. P. Haller, *Frequenzumsetzung* (Teilton I, 1978): Es gibt drei Modulationsarten:

1. Amplitudenmodulation

Veränderung der Lautstärke durch einen aufmodulierten Träger.

2. Frequenzmodulation

Veränderung der Tonhöhe durch einen aufmodulierten Träger.

3. Spektralmodulation

Veränderung der Klangfarbe durch einen aufmodulierten Träger (10).

Darüber hinaus verdienen folgende Erweiterungen und ungewöhnliche Verwendungsweisen des ursprünglich rundfunktechnischen Begriffs Modulation festgehalten zu werden:

Erstens wird, wie H. Eimert und H. U. Humpert vermerkt haben, „in der Sprache der Tonstudiotechnik... die Bedeutung des Begriffes Modulation soweit ausgedehnt, daß ‚Modulation' schließlich alles bezeichnet, was auf Tonband gespeichert vorliegt und bearbeitet werden soll" (*Das Lexikon d. elektronischen Musik*, Regensburg 1973, Art. *Modulation*, 207b). Die Beschränkung eines solchen, bei anderen Autoren nur äußerst selten anzutreffenden weiten Umgangs mit dem Terminus Modulation primär auf die von Eimert und Humpert genannten Fachkreise wird nicht zuletzt dadurch nachdrücklich unterstrichen, daß er zwar auch in den Schriften Stockhausens einmal belegt ist, kennzeichnenderweise aber in einem Vortrag, den dieser auf der 9. Tonmeistertagung im WDR Köln am 26. 10. 1972 gehalten und in dem er sich offensichtlich auf den Wortgebrauch seiner Zuhörer eingestellt hat:

Die Zukunft d. elektroakustischen Apparaturen in d. Musik, in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978); zum „Rotationstisch": Selbst dann, wenn man keine Modulation auf die Lautsprecher gibt, ist bereits der Wind, der durch die Rotation entsteht, amplituden- und frequenzmoduliert (431).

Zweitens eröffnet A. A. Moles in einem Art. über *Perspectives de l'instrumentation électronique* (RBM XIII, 1959) eine Reihe von Axiomen für die musique expérimentale (→ *Experiment, experimentelle Musik* III. (2)(a)-(b)) mit der bemerkenswerten Formulierung „la musique est une *modulation de la durée*, un *art des sons*" (11), eine Wendung, die nicht nur als ein physikalischer Grundsatz der musique concrète aufgefaßt werden muß, sondern auch allgemeiner in Beziehung zur mittelalterlichen Definition „musica est scientia bene modulandi" (vgl. oben, I.) verstanden werden kann, wobei es dahingestellt sei, ob es sich um eine bewußte Allusion oder um eine eher zufällige Parallele handelt. Jedenfalls scheint hier bei Moles der rundfunktechnische Begriff wie einst „modulatio" im Mittelalter eine umfassendere, auf das Wesen von Musik überhaupt abzielende Bedeutungsschattierung zu gewinnen.

Drittens ist der elektroakustische Terminus Modulation zuweilen auch auf rein instrumentale Klangerzeugung gemünzt worden, so von Stockhausen 1960 unter Bezug auf sein *Klavierstück VI* (1954-55) mit der Bemerkung: „viele Grade der Pedalisierung modulieren die Farbspektren des Klaviers" (*Texte...*, Bd. II, 45). Während allerdings bei Stockhausen nur diese gegenüber seiner sonstigen Terminusverwendung singuläre Stelle begegnet, die sich zudem noch ziemlich eng am originären Begriff der „spektralen Modulation" (Meyer-Eppler 1949) orientiert, hat D. Cope in seinem Lehrbuch *New Music Compos.* (London u. New York 1977) den elektroakustischen Terminus, den er generell als „process of change" definiert (342), geradezu programmatisch auf die Instrumentalmusik ausgeweitet und ihn dabei mit der überlieferten, mus. Begriffsbedeutung im Sinne des Übergangs aus einer Tonart in eine andere (vgl. oben, IV. (1)) zu verknüpfen gesucht, indem er „modulation" speziell als „glatten Übergang aus einem Daseinszustand in einen anderen" umschreibt:

Modulation will herein be defined as a smooth transition from one state of being to another (238).

Nachfolgend zählt Cope die – teils neu ersonnenen – Bezeichnungen „spatial modulation" (238; räumliche Veränderung des Klanges), „timbre modulation" (244; Veränderung der Klangfarbe), „rhythmic modulation" (246; Veränderung des Rhythmus), „articulation modulation" (246; Veränderung der instr. Artikulation), „dynamic modulation" (247; Veränderung der Lautstärke) sowie „combinative modulation" (248; Kombinationen der fünf zuvor genannten Veränderungsmöglichkeiten) auf, denen er schließlich noch „texture modulation" (249; Veränderung der Dichte eines Klangereignisses) hinzufügt. Zwar kann man Copes Begriffserweiterung – von der ehemaligen Bestimmung „Übergang aus einer Tonart in eine andere" zu „Übergang aus einem Zustand in einen anderen" – vor dem Hintergrund des rundfunktechnischen Terminus durchaus nachvollziehen, doch bergen seine weiteren Wortschöpfungen die Gefahr, die Bezeichnung Modulation zu einer bloßen Vokabel zu degradieren, an deren Stelle man schlicht und einfach von „Veränderung" reden könnte.

Einen ebenso zwiespältigen Eindruck hinterläßt umgekehrt der Versuch W. Kaegis, den überlieferten, funktionsharmonischen Begriff der Modulation erklärtermaßen auf das Kriterium der Veränderung, das den Sachverhalt des Übergangs aus einer Tonart in eine andere nur unzutreffend erfaßt, zu reduzieren,

um dergestalt einen unmittelbaren begriffsgeschichtlichen Zusammenhang mit dem elektroakustischen Terminus suggerieren zu können:

Was ist elektronische Musik (Zürich 1967): Unter Modulation ist der Musiker jenen Vorgang zu verstehen gewohnt, welcher von einer festgelegten Tonart in eine neu festzulegende hinüberführt. Modulation meint also Veränderung. Auch im Bereich der elektronischen Musik begreift der Komponist die Modulation als Veränderung, aber der Begriff ist sehr viel weiter gefaßt. Unter Modulation ist *jegliche Veränderung der Eigenschaften eines Signales im zeitlichen Ablauf* zu verstehen (68).

(2) In spezifischer Weise spricht schließlich K. Stockhausen seit 1968 von „Intermodulation" im Blick auf die VERBINDUNG UNTERSCHIEDLICHER MUSIKALISCHER TRADITIONEN, ein kompos. Verfahren, das er in der *Telemusik* (Elektronische Musik, 1966) entwickelt und anschließend in den *Hymnen* (Elektronische und Konkrete Musik, 1966–67) aufgegriffen hat:

Programmtext 1968 zu *Kurzwellen* (1968), in: *Texte zur Musik 1963-1970*, Bd. III (Köln 1971): In der TELEMUSIK komponierte ich verschiedene Prozesse der *Intermodulation* in Verbindungen ‚gefundener' (Folklore-)Musik – aus verschiedenen Ländern und Epochen – mit Elektronischer Musik (112);
Schallplattenzusatztext August 1968 zu *Hymnen* (ibid.): Zahlreiche kompositorische Prozesse der Inter-Modulation sind in den HYMNEN angewandt worden. Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt (98);
Moderne Japanische Musik u. Tradition (1976), in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): Ich erinnere mich an mein Stück TELEMUSIK, das ich 1966 realisiert habe und in dem ich selber auch zum ersten Mal, durch die Berührung mit Japan, gefundene Musik, Fragmente aus Shomyo-Musik und Gagaku-Musik (wie E TEN RAKU), Kabuki- und Nô-Musik integrierte, und zwar durch einen ganz bestimmten Prozeß, den ich als Intermodulation zwischen gefundenen musikalischen Objekten und neuer Musik, die ich gemacht habe, bezeichne (457).

Stockhausen hat seine neuartige Begriffsprägung 1968 selbst näher erläutert; in ihr verknüpft er den ursprünglich funktionsharmonischen Begriff Modulation (Übergang aus einer Tonart in eine andere; vgl. oben, IV. (1)), erweitert im Sinne des Übergangs aus einem mus. Stil in einen anderen, mit der elektroakustischen Bedeutung des Terminus (Veränderung einer Schwingung) insbesondere auch in dem Sinne, wie er 1965 das „technische Prinzip der Klangkomposition" seines live-elektronischen Werkes *Mikrophonie II* in die Formel „eine Musik moduliert die andere" gefaßt hat (vgl. oben, V. (1)):

Interview über TELEMUSIK (7. 6. 1968), in: *Texte...*, Bd. III: Der alte Begriff des ‚Modulierens', des Wechselns in andere Tonarten, wird hier auf Stile angewendet. Ich moduliere von einem musikalischen Ereignis in ein anderes, beziehungsweise ich moduliere ein Ereignis mit einem anderen, wie ich es aus den Erfahrungen der jüngsten Zeit gelernt habe (80).

J. Fritsch hat dieses Begriffsverständnis übernommen. Nachdem er 1965 ein Werk für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Klavier komponiert und unter Anspielung auf den elektroakustischen Terminus *Modulation I* betitelt hatte, schrieb er 1966 *Modulation II* für Kammerensemble und Tonbänder (1968 folgten noch *Modulation III* für Tonbänder und Mikrophone sowie *Modulation IV* für 4 Lautsprechergruppen); 1974 kommentiert er *Modulation II* gemäß der von Stockhausen kreierten Bezeichnung „Intermodulation", wobei er der Begriffserläuterung Stockhausens als weitere Aspekte die „kompositionstheoretischen" Gesichtspunkte „Veränderung einer Reihe durch eine Zahl oder Zahlenreihe" sowie „gegenseitige Beeinflussung und Veränderung... von Inhalten und Bedeutungen, von Wirkungen der Musik" hinzufügt:

Vortrag in der Reihe *Komponieren 1974*, in: *Ferienkurse '74*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XIV (Mainz 1975): Der Begriff Modulation wird hier erweitert verwendet. Sie wissen, Modulation ist in der traditionellen Harmonielehre der Übergang von einer Tonart in eine andere, in der Elektronik die Veränderung einer Schwingung durch eine andere (oder durch eine bestimmte Schaltung), in der Kompositionstheorie auch die Veränderung einer Reihe durch eine Zahl oder Zahlenreihe, hier jetzt noch weitergehend die gegenseitige Beeinflussung und Veränderung nicht nur von Tönen, Schwingungen oder Reihen, sondern auch von Inhalten und Bedeutungen, von Wirkungen der Musik. Stockhausen verwendet ähnlich den Ausdruck Intermodulation, besonders seine Telemusik von 1966 ist ein gutes Beispiel dafür (46).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1983

Modus

lat., Maß, Maßstab, Art und Weise (von dem gleichbedeutenden indogermanischen mada); ital. modo; franz. mode; engl. mood(e); als mus. Terminus seit dem 1. Jh. v. Chr. nachweisbar; → *Modus* (Rhythmuslehre).

Von der Antike bis ins 18. Jh. erscheint das Wort modus in einer Vielzahl von Bedeutungen. Dieser Sachverhalt spiegelt zum Teil wider, daß in der Antike die praktische Musik nicht von der Poesie und den grammatischen Künsten getrennt ist und daß die Musik als wiss. Disziplin oder ars einen integralen Bestandteil der Mathematik darstellt. Folglich findet sich modus als mus. Terminus in Abh. über Grammatik, Rhetorik, Logik, Dichtkunst, Mathematik und Architektur. Umgekehrt schließen Schriften über Musik eine Verwendung des Ausdrucks modus ein, die im modernen Wortverständnis nicht musikspezifisch ist. Um einen Eindruck der Verwendungsmöglichkeiten von modus zu vermitteln, auf die sich das lat. Mittelalter und die Renaissance beziehen konnten, wird die folgende Darstellung auch Zitate aus der Antike berücksichtigen, die strenggenommen nicht musikbezogen sind, jedoch in Schriften vorkommen, die sich der Musik widmen; spätere Belege beschränken sich auf das Vorkommen des Ausdrucks im mus. Fachwortschatz.

I. Modus ist aufgrund der beiden vokabularen Grundbedeutungen ‚Maß' sowie ‚Art und Weise' ein zentraler BEGRIFF ZUR ERFASSUNG UND BESCHREIBUNG ALLGEMEINER THEORETISCHER SACHVERHALTE.
(1) Ausgehend von der überwiegend mathematischen Bedeutung MASS, RATIO, PROPORTION wird das Wort modus in der lat. Antike auf unterschiedliche Gegenstandsbereiche angewendet und bezeichnet (a) im Kontext der Rhetorik MÄSSIGUNG, MASSHALTEN, aber auch (b) vereinzelt VERSMASS, VERSFUSS, VERS, GEDICHT UND MELODIE (cantus).
(2) Modus in der allgemeinen Bedeutung ART UND WEISE dient (a) im lat. Musikschrifttum häufig als MITTEL DER BESTIMMUNG UND GLIEDERUNG UNTERSCHIEDLICHER PHÄNOMENE. (b) Enger umgrenzt ist in diesem Zusammenhang die Verwendung von modus im Sinn von TYPUS, die (c) auch in anderem Kontext als TYPOLOGISCHE KLASSIFIZIERUNG begegnet.

II. Seit der Antike und vereinzelt bis ins 16. Jh. wird modus als TERMINUS TECHNICUS IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN ELEMENTARLEHRE herangezogen. Neben einem seltener bezeugten frühen Gebrauch im Sinn von Ton, Tonhöhe oder Saite bezeichnet der Ausdruck vorwiegend
(1) SKALA, GATTUNG und TONOS, sowie
(2) INTERVALL.
(3) Einen speziellen Fall stellt die von Guido Aret. ausgehende und als STUFENGATTUNG interpretierbare Verwendung von „modus vocum" dar.

III. Mit Bezug auf die Melodiebildung kategorisiert modus in seiner musikgeschichtlich bedeutsamsten Ausprägung die KIRCHENTÖNE und TONGESCHLECHTER.
(1) Im Mittelalter dient modus als Gattungsbegriff für die MELODISCHE KLASSIFIZIERUNG GREGORIANISCHER GESÄNGE, die Kirchentöne. (a) In der *Musica enchiriadis* (spätes 9. Jh.) erfolgt die GLEICHSETZUNG MIT TONUS, somit die Kategorisierung des gregorianischen Gesangs mit Hilfe von finalis und ambitus sowie der Beziehung der Halbtöne zur finalis. (b) In *De harmonica inst.* (um 900) des Hucbald von St. Amand werden die LAGE DER FINALES IM ALTEN GRIECHISCHEN SYSTEM bestimmt, die THEORIE DER CONFINALES eingeführt, sowie die ANFANGSTÖNE DER CANTUS aufgelistet. (c) Die Abh. *Ecce modorum* (um 900) definiert modus auf der Grundlage der DISTINCTIONES. (d) Die *Alia musica* (10. Jh.) behandelt die BEZIEHUNG DER TERMINI TROPUS, CONVERSIO UND TONUS ZU MODUS und setzt modus mit OKTAVGATTUNG gleich. (e) Im 11. Jh. wird modus als KOMBINATION VON QUINT- UND QUARTGATTUNG verstanden. (f) Im pseudo-odonischen *Dialogus de musica* zu Beginn des 11. Jh. werden CONJUNCTIONES VOCUM in die Moduslehre eingeführt sowie die Rolle des Anfangstons und der Stimmlage bei der Bestimmung des modus erörtert. (g) Die Schriften Guidos Aret. erweitern die Modustheorie um MODI VOCUM, NEUMAE, AMBITUS und TRANSPOSITION sowie um den Versuch, die einzelnen modi zu charakterisieren. (h) In den Kommentaren zu Guidos Schriften setzt ein Prozeß der KATEGORISIERUNG UND ZUSAMMENFÜHRUNG der Bedeutungselemente von modus ein.
(2) Zu Beginn des 12. Jh. bietet Johannes Affl. eine ETYMOLOGISCHE UND HISTORISCHE ABHANDLUNG DES TERMINUS, bindet aber auch den Psalmton-Tenor in die Modustheorie ein und macht neue Aussagen zur Charakterisierung.
(3) Verschiedene Traktate der Zisterzienser im 12. Jh. bereichern die Theorie von modus um neue terminologische und inhaltliche Aspekte, so um die PRÄZISE CHARAKTERISIERUNG DER MUSIKALI-

SCHEN EIGENSCHAFTEN VON CANTUS IN DEN EINZELNEN MODI UND STRENGERE ANWENDUNG DER DEN UMFANG UND MELODISCHEN DUKTUS BETREFFENDEN PRINZIPIEN.

(4) Der Gebrauch von modus in der Notationslehre seit dem 13. Jh. (→ *Modus* [Rhythmuslehre]) mindert die Verwendung des Wortes als bevorzugte Bezeichnung für melodische Kategorie im System der Kirchentöne; erst im späten 15. und frühen 16. Jh. wird modus hier unter dem EINFLUSS ANTIKISIERENDER TENDENZEN wieder aufgegriffen.

(5) Die ital. Übersetzung der Theorien von H. Glareanus durch G. Zarlino markiert den Anfang der Verwendung des Terminus modus als KLASSIFIZIERENDER GATTUNGSBEGRIFF FÜR MELODIE.

(6) Bei Zarlino als einem der ersten bedeutenden Theoretiker läßt sich zudem die ÜBERNAHME DES TERMINUS IN DEN BEREICH DER POLYPHONIE nachweisen.

(7) J. Lippius definiert wohl erstmals modus auf der GRUNDLAGE DES DREIKLANGS UND SEINER UMKEHRUNGEN.

(8) Die Schriften von A. Werckmeister bezeugen den im späten 17. Jh. einsetzenden Wortgebrauch zur IDENTIFIZIERUNG MIT DEM DUR-MOLL-GESCHLECHT (→ *Dur* V.).

I. Modus ist aufgrund der beiden vokabularen Grundbedeutungen ‚Maß' sowie ‚Art und Weise' ein zentraler BEGRIFF ZUR ERFASSUNG UND BESCHREIBUNG ALLGEMEINER THEORETISCHER SACHVERHALTE.

(1) Im lat. Schrifttum wird der Begriff modus häufig im Sinn von MASS, RATIO, PROPORTION gebraucht. So liegt beispielsweise modus als Maß in einem rein lexikalischen Sinn Augustinus' berühmter Definition der Musik in seiner Schrift *De musica* (387–89) zugrunde, wobei die Definition selbst aus Censorinus' Abh. *De die natali* X, 2 f. (238; ed. Sallmann, Lpz. 1983, 15 f.) oder aus dem nicht mehr erhaltenen Musiktraktat von Varro stammt (→ *Modulatio* I.):

I, 2, 2: M[agister]. Musica est scientia bene modulandi. An tibi non videtur? D[iscipulus]. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio. M. Numquidnam hoc verbum quod modulari dicitur, aut nunquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret? D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit... (ed. Finaert/Thonnard, Paris 1947, 24).

In der folgenden Diskussion erklärt Augustinus, modus sei eine allgemeine Bezeichnung, die sich auf viele Dinge anwenden lasse, wohingegen die Ableitung modulatio dem Sprachgebrauch über Musik angehöre:

ibid.: M. Ad id scilicet ut intelligas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse... (26).

Die Tradition des Gebrauchs von modus als Maß der Entfernung, des Raumes oder der Zeit ist fest verwurzelt in frühen lat. Traktaten, die auch von Musik handeln. Einer der frühesten ist Vitruvius' *De Architectura* (vor 27 v. Chr.), in dessen nicht auf Musik bezogenen Abschnitten modus häufig generell ein Maß bezeichnet. Charakteristisch ist der folgende Beleg, in dem Vitruvius die Rad-Umdrehung als „Maß des Raumes" (modum spatii) beschreibt; Wagenräder mit einem Durchmesser von vier Fuß legen bei einer vollständigen Umdrehung eine Strecke von 12½ Fuß zurück:

X, 9, 1: Rotae, quae erunt in raeda sint latae per medium diametrum pedum quaternûm ⟨et sextantes⟩, ut, cum finitum locum habeat in se rota ab eoque incipiat progrediens in solo viae facere versationem, perveniendo ad eam finitionem, a qua coeperit versari, certum modum spatii habeat peractum pedes XII s.2 (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 494: 13–18).

Ähnlich wird der Ausdruck modus in der Geometrie gebraucht. In Zusammenhang mit nicht meßbaren oder „irrationalen" (alogae) Linien lehrt Martianus Capella, diese Linien mit anderen zu verbinden, um bestimmte Maße (modi) des Raumes zu begrenzen, die bei den Griechen „choria" heißen:

De nuptiis Philologiae et Mercurii VI, 720 (vor 439): hae omnes [lineae alogae] mixtae ceteris lineis, dum aut trahunt suas aut alienas vires accipiunt, diversis rationibus certos spatiorum modos, quos Graeci χωρία appellant, demonstrant (ed. Willis, Lpz. 1983, 257: 6–8).

In Buch IX, 966 f. behandelt Martianus rhythmos und numeros mit Hilfe des Ausdrucks modus als Bezeichnung für das Zeitmaß. Er definiert rhythmos auf zwei Arten: erstens als „eine bestimmte, mit den Sinnen wahrnehmbare Gruppierung von Zeit-Einheiten, die in geordneter Weise verbunden sind", und zweitens als „die geordnete Verbindung verschiedener Maße (modi), die der Zeit in Übereinstimmung mit einer angemessenen Kontrolle der Modulation untergeordnet sind, wodurch die Stimme gehoben oder gesenkt wird, und welche uns im Sinn von ‚ars' und ‚disciplina' vor melodischer Ausschweifung bewahrt":

Nunc rhythmos, hoc est numeros, perstringamus, quoniam ipsam quoque nostri portionem esse non dubium est. rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexa. rursum sic definitur: numerus est diversorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inserviens, per id quod aut efferenda vox fuerit aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat (372: 14–373: 1).

Eng verwandt mit dem mathematischen Begriffsverständnis bei Vitruvius und Martianus Capella ist die auf die pythagoreische Harmonik bezogene Verwendung von modus im Sinn von Proportion oder ratio in Calcidius' Kommentar zu Platons *Timaeus* (4. Jh.). Im Kap. *De numeris*, Abschn. XLVI, erläutert Calcidius die Verhältnisse der mus. Konsonanzen und illustriert sie mit Hilfe der entsprechenden Intervalle (vgl. unten, II. (2)). Tatsächlich könnte modus hier auf die Intervalle selbst verweisen, wenn nicht Calcidius die Zahlenproportionen als eine Eigenschaft von modus bestimmen würde, beispielsweise in den Ausdrükken sescuplus modus oder epitritus modus:

Duodecim igitur numerus sex numeri duplex, qui diuiditur in epitritam rationem, duodecim aduersum nouem, et aliam sescuplarem, nouem aduersum sex. Rursum diapente aduersum diatessaron symphoniam praecellit uno tono, quippe diapente constat ex tribus tonis et hemitonio, diatessaron uero ex duobus tonis et hemitonio, id est dimidio tono. Ex quo apparet tonon in epogdoa ratione inueniri et sescuplum modum epitrito modo potiorem esse ratione epogdoa, siquidem ex sescuplo, ut puta nouem aduersum sex, sublato epitrito octo aduersum sex, superest epogdous modus, id est nouem aduersum octo. Item quia diapason symphonia in duplici modo posita inuenitur, diatessaron autem in epitrito... (ed. Waszink, *Timaeus a Calcidio translatus*, Plato latinus IV, Leiden u. London 1962, 95: 7–16); vgl. Abschn. XLVII: ...Prima enim symphonia est haec ipsa quae appellatur diatessaron, in epitrito modo posita... (97: 11–12).

In gleichem Zusammenhang begegnet dieses Begriffsverständnis von modus auch bei Martianus Capella. Wie Calcidius erörtert Martianus die Intervalle sowie die Proportionen in Bezug auf die verschiedenen Tongeschlechter. Dabei nennt er als dritte Art die enharmonische Teilung hemiolia, „weil sie den modus der hemiolischen Teilung erfüllt" (die Rede ist von dem Viertelton und seiner Hälfte, also 3/8 zu 2/8). Diese hemiolische Relation wird auf modus bezogen:

op. cit. IX, 930: tertia vero habet toni quartam partem ac dimidiam quartae, et vocatur hemiolia enarmoniae divisionis, quoniam hemiolii modum complet (357: 8–10).

(a) In Traktaten der grammatischen artes wird der Ausdruck modus in verschiedenen, vereinzelt auch übertragenen Bedeutungsschattierungen herangezogen, die um MÄSSIGUNG, MASSHALTEN kreisen. Eine Quelle für besonders viele Beispiele dieses weitreichenden Gebrauchs stellt die *Inst. oratoria* (93–95) von M. F. Quintilianus dar. Er nennt in Buch I für die Musik zwei Kategorien, Stimme und Körper, die beim Redner in einem angemessenen Verhältnis stehen sollen:

I, 10, 22: Numeros musice duplices habet, in uocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur (ed. Winterbottom, Oxford 1970, I, 63: 2–3).

Quintilianus differenziert seine Aussage im folgenden dahingehend, daß der Redner die Fähigkeit besitzen solle, Gestik (gestus), Wortstellung (collocatio verborum) und Modulation der Stimme (flexus vocis) gezielt einzusetzen.

An anderer Stelle gebraucht Quintilianus modus ebenfalls als Maß, aber im Sinn von Mäßigung oder decorum, indem er meint, Stesichorus wäre ein Dichter vom Range Homers geworden, wenn er einen gewissen „modus" in seiner Schreibart berücksichtigt hätte:

X, 1, 62: Reddit [Stesichorus] enim personis in agendo simul loquendoque debitam dignitatem, ac si tenuisset modum uidetur aemulari proximus Homerum potuisse... (II, 580: 3–5).

Sowohl bei Quintilianus als auch bei Augustinus finden sich Beispiele für den Gebrauch des Wortes modus, um eine Grenze, Beschränkung oder Grenzlinie zu bezeichnen. Quintilianus widmet sich beispielsweise in Buch X ausführlich den verschiedenen Fehlern, die während eines Vortrags gemacht werden können; hierzu gehören etwa keuchendes Atemholen, Ausspucken oder Husten. Diese Vergehen seien jedoch noch eher zu tolerieren als der Übergang in einen leiernden Singsang. In Abgrenzung von den Lycianischen und Carianischen Rednern, deren „fast singende" Vortragsweise schon Cicero als „cantus obscurior" angesprochen hatte (*De oratore* XVIII, 57), stellt Quintilianus fest:

XI, 3, 58: nos etiam cantandi seueriorem paulo modum excessimus (II, 664: 27–665: 1).

Augustinus betont, wie sehr Maß und Beschränkung (mensura et modus) gegenüber Unmäßigkeit und Unbegrenztheit (immoderatio et infinitas) zu bevorzugen seien. Modus und mensura lassen sich durch Zahlen ausdrücken, immoderatio und infinitas hingegen nicht:

De musica I, 9, 15: M[agister]. Illud etiam, ut opinor, intelligis, omnem mensuram et modum immoderationi et infinitati recte anteponi. D[iscipulus]. Manifestissimum est. M. Duo igitur motus qui ad sese, ut dictum est, habent aliquam numerosam dimensionem, iis qui eam non habent anteponendi sunt. D. Et hoc manifestum est atque consequens: illos enim certus quidam modus, atque mensura quae in numeris est, sibimet copulat; qua qui carent, non utique sibi aliqua ratione junguntur (loc. cit., 58).

In Buch XI, bei der Erörterung der stimmlichen Erfordernisse für einen Redner, erwähnt Quintilianus einen Vortragstyp, der das Überschreiten einer natürlichen Grenze einbezieht und „dem die Griechen den Namen amaritudo gaben":

XI, 3, 169: Est his diuersa uox et paene extra organum, cui Graeci nomen amaritudinis dederunt, super modum ac paene naturam uocis humanae acerba... (loc. cit. II, 687: 3–6).

Das „Unangenehm-Bittere" besteht darin, daß diese Art „beinahe jenseits (der Möglichkeiten) des Stimmorgans", „jenseits des modus und fast jenseits der Natur der menschlichen Stimme" liegt. Obwohl die genaue Bedeutung von modus hier offenbleibt, könnte die normative Grenze des Stimmenumfangs gemeint sein.

(b) Vereinzelt wird modus in der Bedeutung von Maß auf konkrete, meßbare Sachverhalte übertragen. So kann der Ausdruck vor allem VERSMASS, VERSFUSS, VERS, GEDICHT UND MELODIE (cantus) bezeichnen. Quintilianus gebraucht modus im Sinn von Versfuß in seiner Version der Geschichte von Pythagoras, der, um einen erregten jungen Mann zu beruhigen, der Tibiabläserin aufträgt, in den spondäischen modus zu wechseln:

op. cit. I, 10, 32: Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad uim pudicae domui adferendam iuuenes iussa mutare in spondium modos tibicina composuisse (I, 64: 21–23).

Bemerkenswert ist, daß in den meisten Versionen dieser Erzählung der phrygische „modus", also eine melodische Gestalt, die Erregung auslöst, wohingegen die Besänftigung durch den metrischen modus (spondeus) erfolgt, dem bei Boethius – unter Berufung auf Ciceros verlorene Schrift *De consiliis suis* – ausdrücklich ein langsamer, zögernder Charakter (tarditas) zugeschrieben wird:

De inst. mus. (um 500) I, 1: Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adulescentem Tauromenitanum subphrygii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem?... Marcus Tullius commemorat in eo libro, quem de consiliis suis composuit, aliter quidem, sed hoc modo: „...ut cum vinolenti adulescentes tibiarum etiam cantu, ut fit, instincti mulieris pudicae fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis illorum furentem petulantiam consedisse" (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 184: 10–185: 17).

Augustinus wie Martianus Capella stellen zwischen Versmaß und Zahl bzw. rhythmos eine enge Beziehung fest. So erklärt Augustinus, es könne bei einem zweisilbigen Versfuß nicht mehr als vier Formen geben, wenn jeder Silbe das Maß von einem tempus (modus brevis) oder zwei tempora (longa) zugrundeliege, also jede Silbe entweder kurz oder lang sei:

op. cit. II, 4, 5: M[agister]. Num possunt esse plures quam quatuor, cum duae syllabae sibimet conferuntur? D[iscipulus]. Nullo modo: nam cum syllabae hunc modum acceperint, ut brevis unum tempus, longa duo habeat, cumque syllaba omnis aut brevis aut longa sit; quo pacto sibi possunt duae syllabae comparari atque copulari ut pedem faciant, nisi aut brevis et brevis sit, aut brevis et longa, aut longa et brevis, aut longa et longa? (loc. cit., 104 ff.).

Martianus Capella unterscheidet bei der Erörterung des rhythmos (vgl. oben, I. (1)), der visuelle und auditive Sinne betreffe, drei Arten: die Bewegung des Körpers, die angemessene Ordnung der Klänge und der Melodie, schließlich die Wörter, denen eine angemessene Proportion zu Maßeinheiten (modi) verhilft; erst alle zusammen ergäben ein perfektes Lied:

op. cit. IX, 969: sed quia visus auditusque numero dictus accedere, hi quoque in tria itidem genera dividentur: in corporis motum, in sonorum modulandique rationem atque in verba, quae apta modis ratio colligarit; quae cuncta sociata perfectam faciunt cantilenam (loc. cit., 373: 11–14);
obwohl Martianus in demselben Satz „modulans" als eigenständige Kategorie bezeichnet, interpretiert Johannes Scotus im 9. Jh. „MODIS" mit dem Satz „id est modulationibus" (*Annotationes in Marcianum*, 517, 11 [969]; ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 213).

Anklänge an diesen Passus finden sich in allgemeiner und spezieller Hinsicht bereits in einem anon., Censorinus zugeschriebenen Fragment. Im Ganzen betrachtet verwendet der Text das Wort modus synonym für Vers oder Gedicht, allerdings im Sinn von rhythmisierter Sprache oder generell von Rhythmus. Die beiden mit *De musica* überschriebenen Kap. entfalten eine Anschauung von Musik als melos, worin Sprache, Rhythmus und Melodie zur Einheit verschmelzen, so daß eine Trennung dieser Komponenten schwierig oder unmöglich ist.
Im ersten der beiden Kap. versucht der Autor zu zeigen, daß Metrum und Rhythmus zwar Teile der Musik seien, jedoch bereits vor ihr bestanden hätten. Nach Nennung der „ältesten Dichter" (Homer, Hesiod und andere) erwähnt er die Rhythmen (numeros), die, zunächst weniger geschätzt, dann „durch die Größe Pindars", „der auch freie Rhythmen in seinen modi schuf", aufgewertet worden seien. Diesem Vorbild seien die Musiker Timotheus, Polydos, Hyperides, Phyllis und „der hochberühmte Aristoxenos mit seiner Geisteskraft und Eloquenz" gefolgt, und wohl unter ihrem Einfluß „wurden die modulierten Dinge zu Gesang (cantus)":

Anon. cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini) Cap. 9 *De musica*: Prior est musica inventione metrica. cum sint enim antiquissimi poetarum Homerus Hesiodus Pisander, hos secuti elegiarii Callinus Mimnermus Euenus, mox Archilochus et Simonides trimetrum iambicum, ⟨tum⟩ chorium catalecticum tetrametron conposuerint, Archilochus etiam commata versibus adplicando variavit ea et potius per plurimas species secuit, Alcman numeros etiam minuit in carmen. hinc poetice melice. at Telesilla etiam Argiva minutiores edidit numeros. quae species cum iam displiceret et integra brevior videretur, magnitudine Pindari adserta est, qui liberos etiam numeros modis edidit. hos secuti musici Timotheus et Polyidos et Hy-

perides et Phyllis et clarissimus cum peritia tum eloquentia Aristoxenus. modulati protinus cantus (ed. Sallmann, *Censorini de die natali liber ad Q. Caerellium*, Lpz. 1983, 71: 7–72: 8).

Die eher weit gefaßte Bedeutung von modus als Vers oder Gedicht wird im zweiten der mit *De musica* überschriebenen Kap. verfeinert. Eine erste Stufe dieser Präzisierung findet sich im Eröffnungssatz, der andeutet, daß die fraglichen modi gesungen oder zumindest laut vorgetragen werden, da der anon. Autor die Musik sowohl als Fähigkeit des „Machens" (faciens) als auch des „Singens" (canens) von modi definiert:

Cap. 11 *De musica*: Musica est peritia faciendorum et canendorum modorum (73: 11).

Der Autor setzt seine Definition der Musik mit einer Aufzählung ihrer Komponenten – harmonica, organica, rhythmica, crusmatica (vgl. Aristides Quintilianus, *De musica*, I, 5 und, ihm folgend, Cassiodorus, *Inst.* II, 5, 5, sowie Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* [vor 630] III, 20, 3) – fort, bevor er den Terminus modus selbst definiert:

modus autem est lex quaedam et ordo vocalium intervallorum et differentia, vel, ut Aristoxenus finit, non utcumque compositum vocalium temporum intervallum (74: 3–5).
(Modus ist ein bestimmtes Organisationsprinzip, sowohl eine Anordnung von Vokalen als auch eine Unterscheidung von Intervallen, oder, wie Aristoxenos definiert, ein Intervall aus Zeiteinheiten, das in bestimmter Weise aus Vokalen zusammengesetzt ist.)
vgl. Aristoxenos, *Elementa Rhythmica*, II, 7 f. (ed. Pearson, Oxford 1990, 4).

Das Kap. schließt mit einer Definition der Begriffe carmen und tempus, aus der hervorgeht, daß modus und Ton (vox) unterschieden werden:

carmen est modus vocibus iunctus, cuius discrimina cantus, modus, motus. (***) tempus est syllabae spatium, huius elementum brevis syllaba (74: 5–7).
(Carmen ist die Verbindung von modus und Tonhöhen, dessen einzelne Elemente Melodie, Vers und Bewegung sind. Eine Zeit-Einheit [tempus] entspricht dem Zeitraum einer Silbe, deren Grundelement eine kurze Silbe ist.)

Ein ähnlicher Gebrauch von modus im Sinn von Vers oder gesungenem Gedicht liegt vermutlich den Bezeichnungen „Modus Ottinc", „Modus Liebinc" oder „Modus qui et Carelmanninc" in den Cambridger Liedern zugrunde (Ms. Cambridge, UB Gg.5.35, f. 432–452). Die Struktur dieser Gedichte ist so klar, daß sie wahrscheinlich für den Gesang geschrieben wurden. Eines von ihnen, „Modus Ottinc", ist als eines der wenigen dieser Sammlung mit Neumen versehen. Obwohl vereinzelt vermutet wurde, daß sich der Ausdruck modus nur auf die Melodie bezieht, verweist die Formulierung „Modus Ottinc" wohl auf das Gedicht selbst oder aber auf beides:

Magnus cesar Otto, / quem hic modus refert / in nomine, / Ottinc dictus, /... // Finem modo demus, / ne forte notemur... (f. 434; ed. Strecker, *Carmina Cantabrigiensia. Die Cambridger Lieder*, Bln [1926] 1966, 33: 1a,1–4 u. 35: 7,1–2).

In den behandelten Passagen des Pseudo-Censorinus ist modus ein Teil der Rhythmuslehre, entweder das Organisationsprinzip selbst (lex) oder rhythmisierte Sprache. Es sollte allerdings berücksichtigt werden, daß bei Aristoxenos und Pseudo-Censorinus die Rhythmuslehre drei Komponenten umfaßt: Sprache (léxis), Melodie (mélos) und Bewegung (kínesis). Die umfassendere Kategorie von mélos setzt sich ebenfalls aus drei Bestandteilen zusammen: aus Melodie (melodía), Rhythmus (rhythmós) und Sprache (léxis). In beiden Fällen besteht eine wesentliche Beziehung zwischen Rhythmus oder rhythmisierter Sprache und Melodie. Insofern überrascht es vermutlich nicht, daß der Ausdruck modus manchmal als Synonym von Melodie gebraucht wird, und zwar normalerweise als Gegensatz zu numerus (rhythmós), so beispielsweise in Quintilianus' Feststellung, „wenn den Rhythmen und Melodien (numeris ac modis) eine verborgene Kraft innewohnt, drückt es sich in der Rede am deutlichsten aus":

op. cit. IX, 4, 13: Quod si numeris ac modis inest quaedam tacita uis, in oratione ea uehementissima (loc. cit. II, 537: 16–17).

Aussagen über diese „Kraft" macht auch Cicero in *De Oratore* (55 v. Chr.), wo er darauf hinweist, daß zwei Musiker, „die in den alten Tagen auch Dichter waren" Vers und Melodie (versum atque cantum) erfunden hätten, wobei ihre Absicht gewesen sei, „Überdruß beim Hörer zu vermeiden", indem durch den „Rhythmus der Worte und den modus der Tonhöhen" Vergnügen bereitet werde:

III, 174: Namque haec duo musici, qui erant quondam idem poëtae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero et vocum modo delectatione vincerent aurium satietatem (ed. Wilkins, Oxford 1892, 506: 10–13).

Eben dieser Gegensatz von Rhythmus (numerus) und Melodie (modus) wird auch in der *Ars poetica* 208 ff. (nach 14 v. Chr.) des Horaz erwähnt:

postquam coepit agros extendere victor, et urbes / latior amplecti murus, vinoque diurno / placari Genius festis impune diebus,/ accessit numerisque modisque licentia maior (ed. Borzsák, Lpz. 1984, 301: 208–211);
vgl. die Gleichsetzung von modus und formula in *De musica* (zw. 1276 u. 1320) Engelberts von Admont (GS II, 291) und die Aussage G. Zarlinos in *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] [3]1573) IV, Cap. 1, daß „il Modo anticamente era vna certa & determinata forma di Melodia, fatta con ragione & con arteficio, contenuta sotto un determinato & proportionato ordine de Numeri & di Harmonia, accommodati alla materia contenuta nell'Oratione" (364).

(2) Die zweite Hauptkategorie der Bedeutungen von modus ist eher allgemeiner Natur und läßt sich am besten mit ART UND WEISE überschreiben.

(a) Im lat. Musikschrifttum dient modus als MITTEL DER BESTIMMUNG UND GLIEDERUNG UNTERSCHIEDLICHER PHÄNOMENE. Ein frühes Beispiel findet sich bei Vitruvius, *De Architectura* (vor 27 v. Chr.), in dem Abschn., der sich der harmonia widmet. Vitruvius unterscheidet zwei verschiedene „modi" (Arten, Weisen), die Stimme stufen- oder sprungweise auf- oder absteigen zu lassen:

V, 4, 2: Vox enim mutationibus cum flectitur, alias fit acuta, alias gravis; duobusque modis movetur, e quibus unus effectus habet continuatos, alter distantes (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 214: 23–25).

Augustinus gebraucht modus, um die beiden Möglichkeiten der Folge von langer (l) und kurzer (k) Silbe in Versfüßen zu benennen, nämlich erstens k-l-k-l, zweitens l-k-l-k:

De musica (387–389) II, 6, 12: Sed cum una [longa] est inter eas, duobus modis fit, et duo pedes gignuntur. Prior autem est horum modorum, ut in capite brevis sit, deinde longa; inde brevis, et longa quae reliqua est. Alter modus est, ut in secundo et in ultimo sint breves, in primo et tertio loco longae: ita erit longa et brevis, et longa et brevis (ed. Finnaert/Thonnard, Paris 1947, 118).

Auch mittelalterliche Traktate enthalten zahlreiche Beispiele für den Gebrauch von modus in der Bedeutung von Art und Weise. Der Verfasser der *Commemoratio brevis* (10. Jh.) beispielsweise kündigt als Ziel seiner Darstellung an, auf welche „Arten" Psalmen mit Antiphonen gesungen werden können:

Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis (ed. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis*, München 1981, 158: 36–38).

Diesem terminologischen Gebrauch und der Sachbedeutung entsprechen der Abschn. *De modo et forma legendi* bei Amerus, *Pract. artis musicae* (1271; CSM 25, 102 ff.) sowie die Erläuterungen „modus intonandi [oder cantandi] psalmos" (melodische Formeln für den Psalmgesang) und „modus legendi" (Leseübungen für jeden Ton) zu Notenbeispielen bei Elias Salomo, *Scientia artis musicae* (1274; GS III, 44 ff.). Letzterer gebraucht den Ausdruck auch, um auf die vier verschiedenen Arten der musica falsa zu verweisen, von denen zwei im folgenden Beleg angesprochen werden:

Falsa musica nihil aliud est, quam falsus musicus falsa mugiens; & hoc contingit quatuor modis: aut quod falsum cantum imponat ille, qui fingit se excellentem in musica... Secundo contingit propter erroneum notatorem, qui ignorat lineas & punctos, quos videt in libro, & male in alio transcribit (GS III, 61 a f.).

In der von einem gewissen Johannes stammenden *Summa musicae* (um 1300) wird Mehrstimmigkeit („polyphonia") als „modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam" (GS III, 239 a; ed. Page, Cambridge 1991, 201) bezeichnet.

Jacobus Leod. gebraucht modus in Zusammenhang mit den „drei Arten, das Diatessaron zu singen", die mit den „modi, die in der Disposition der Skala enthalten sind", zusammenhängen. Diese erklärt er als modi cantandi mit ♮ quadratum, per naturam und mit b molle oder rotundum:

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) V, Cap. 11: Possumus autem tres cantandi diatessaron modos tribus conferre modis qui in gammatis dispositione continentur, qui sunt: modus cantandi per .♮. quadratum vel durum, modus cantandi per naturam vel proprium cantum, et modus cantandi per .b. molle vel rotundum (CSM 3, V, 35: 1).

Mit den „modi cantandi" sind die drei Hexachord-Genera gemeint, die jedoch, wie der Autor betont, nicht gleichbedeutend mit den alten griech. Genera seien. In diesem zweiten Wortbeleg bedeutet modus eher Typus (vgl. den folgenden Abschn.) als Art und Weise:

Et dixerunt aliqui hos modos esse eosdem cum illis tribus modis, diatonico scilicet, chromatico et enharmonio (ibid. 35 2);

vgl. den Gebrauch von modus bei Jacobus Leod., wenn er über die drei Interpretationsarten oder modi des Tenors spricht (CSM 3, VI, Cap. 79, 225), ferner die Verwendung von modus im *Tract. de natura et distinctione octo tonorum musice* (ausgehendes 14. Jh.) bei der Darstellung dreier Unterscheidungsarten (modi) von authentisch und plagal bei cantus mit gleichem Tonumfang, oder bei der Erläuterung dreier Neumentypen (CS II, 444 a u. 450 b f.). Prosdocimus de Beld. verweist im *Libellus monocordi* (1413) auf einen „duplicem modum dividendi monochordum" (CS III, 249 a). Die *Constitutiones capellæ pontificiæ* (1545) enthalten drei Kap. über den „Modus proponendi novos cantores", den „Modus examinis" und den „Modus admissionis novi cantoris" sowie Abh. des „Modus servandus in choro", des „Modus in congregatione cantorum servandus" und des „Modus servandus Cardinalibus in conclavi existentibus" (GS III, 382 a f., 384 b, 386 b u. 391 a).

(b) Ein enger umschriebener Gebrauch des Wortes modus, um einen bestimmten TYPUS (der Stimme, eines Intervalls, etc.) zu bezeichnen, findet sich bei M. F. Quintilianus. Er erwähnt beispielsweise einen besonderen mus. Typus oder Charakter der Stimme (canorus modus), den Witwen und Waisen bei Begräbnisfeiern in Klageliedern darbieten:

Inst. oratoria (93–95) XI, 3, 170: nam etiam orbos uiduasque uideas in ipsis funeribus canoro quodam modo proclamantis (ed. Winterbottom, Oxford 1970, II, 687: 14–16).

Auch verwendet Quintilianus die Vokabel modus, um die Typen der Stimmflexion zu beschreiben, die man in der Redekunst braucht. Neben den drei Akzenten acutus, gravis und circumflexus seien zahlreiche andere Typen der Flexion erforderlich, wie beispielsweise gespannt oder entspannt, hoch oder tief, schnell oder langsam:

XI, 3, 17: Vtendi uoce multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam quae est tripertita, acutae grauis flexae, tum intentis tum remissis, tum elatis tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus (II, 656: 17–20).

Ein Passus aus Censorinus' *De die natali* (238) belegt modus im Sinn von Typ eines Intervalls (hier des hemitonium):

...ut Pythagoras geometraeque demonstrantes duo hemitonia tonum conplere non posse; quare etiam huius modi intervallum [sc. ein Intervall dieses Typs] Plato abusive ἡμιτόνιον, proprie autem διάλειμμα appellat (ed. Sallmann, Lpz. 1973, 17: 1–3).

Mittelalterliche Schriften über Musik aus dem 9. bis 14. Jh. enthalten zahlreiche Beispiele, in denen modus als Bezeichnung für Typus gebraucht wird. Aurelianus Reom. beispielsweise verwendet den Ausdruck, um „Stimmtypen" (modi vocum) zu klassifizieren; er scheint sich hier auf die alten griech. tonoi zu beziehen (vgl. unten, II. (1)), hat aber vermutlich nur eine Textpassage des Isidorus Hisp. fehlgedeutet:

Musica disciplina (um 850): Primus tamen vocum est modus yperlidius, qui est novissimus et acutissimus. Yppodorius secundus, ipse est omnium gravissimus cantus. Tercius modus est [aequa] inflexio vocis, nam sonus directus est. Precedit autem sonus cantum. Quartus est arsis, id est vocis elevatio, hoc est initium (CSM 21, 69: 5,11–14);
vgl. Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630): Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlydius novissiumus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus. Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum. Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis... (ed. Lindsay, Oxford 1911, I, o. S., III, 20,7–9).

Modus im Sinn von Typus, wenn auch in einem für das Mittelalter neuen Kontext, erscheint bei Aurelianus in Verbindung mit dem Begriff varietas, hier einer Unterkategorie von tonus (vgl. unten, III. (1)(a)). Aurelianus führt vier toni an – protus, deuterus, tritus und tetrardus –, die jeweils in authentisch und plagal unterteilt sind. Aurelianus definiert sie allerdings nicht, sondern erklärt die griech. Bezeichnungen. Die nachfolgenden Ausführungen zeigen dann aber, daß es sich um Kategorien handelt, die herangezogen werden, um gregorianische Gesänge zu klassifizieren. Hierfür werden die melodischen Eröffnungsformeln antiphonaler Gesänge mit den differentiae oder Schlußwendungen der Psalmtöne, mit denen sie gesungen wurden, in Verbindung gebracht (vgl. auch die Formulierung „Differentiarum autem horum modorum formulae secundum principia cantuum dispositae sunt" in der Guido Aret. zugeschriebenen Schrift *De modorum formulis*, GS II, 39 a). Jede differentia identifiziert so eine varietas des tonus selbst. Im Anschluß an die Darstellung dreier Introitus zur Verdeutlichung der drei varietates des ersten tonus (authentus protus) scheint sich Aurelianus der Komplexität des Sachverhalts bewußt zu werden, da er schreibt, daß man sich darüber wundern könne, „warum ein einzelner tonus so viele Typen (modi) von varietates haben solle":

op. cit., Cap. 8: Autentus protus plures habet varietates... Tertia haec: Ant[iphona]. Suscepimus Deus... Qua de re animus movetur lectitantis, quur [recte: cur] unus solummodo tonus tot habeat varietatum modos, ut aliquando ultima versiculi sillaba sursum erigatur, nonnumquam iosum deprimatur, plerumque etiam graviter enuntietur; et in quibusdam plures, in quibusdam pauciores inveniantur modulationum enormitates, sicut in his tribus introitibus in fine versuum (CSM 21, 85 f.: 1–5).

Verwirrung stiften im Hinblick darauf, was die *Musica enchiriadis* (9. Jh.) über tonus und modus aussagt (vgl. unten, III. (1)(a)), könnte ein weiterer Beleg für modus im Sinn von Typus bei Aurelianus. Er erklärt, es gebe Antiphonen mit initium im authentischen deuterus, die im plagalen tritus enden. (Sie enden freilich nicht im plagalen tritus, sondern im authentischen tetrardus.) „Eine Antiphon dieses Typs", fährt Aurelianus fort, „ist die Antiphon Malos male perdet": „antiphona huius modi haec est: Ant. Malos male perdet" (CSM 21, 95: 12,17).

Offensichtlich noch auf einstimmige Musik bezogen, obwohl bereits im frühen 14. Jh. verfaßt, ist der folgende Hinweis Engelberts von Admont auf drei Typen „natürlicher", sich an der Stimmführung orientierender Musik:

De musica (zw. 1276 u. 1320) Cap. 5 *Quod tres sunt modi cantus naturalis in Musica*: Sciendum autem, quod cantum naturalem dicimus tribus modis. Uno modo quando in cantu ultra diapason per saltum vox vocem non transcendit, nec per saltum infra diapason cadit. Secundo quando infra diapason saltus in cantu tonum cum diapente non transcendit, nec infra cadit. Tertio quando octo tonorum distinctiones & fines ac principia non excedit in suis principiis & distinctionibus & finibus, ut infra dicetur, cum de VIII. tonis musicis tractabitur (GS II, 322 b).

Modus im Sinn von Typus begegnet auch im Bereich der Mehrstimmigkeit bei der Beschreibung von „Typen des Organums" in verschiedenen frühen Organumtraktaten. Der anon. Verfasser des Mailänder Traktats (Prosateil) (2. Hälfte

11. Jh.) erklärt beispielsweise, daß er fünf modi organizandi aufgestellt habe: zwei für den ersten Ton, einen dritten für die mittleren Töne, einen vierten im Hinblick sowohl auf den ersten Ton als auch auf die mittleren Töne, und einen fünften durch Trennung der letzten Töne:

.V. addimus modos organizandi. Et ita duos statuimus in prima uoce. tercium a mediis. Quartum non tantum a prima uel a media. sed ab utraque. Quintum discretione ultimarum uocum (ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, 46: 9–11);
Primus modus organizandi est. quando prima uox copulatur cum precedenti. Secundus fit per disiunctionem ipsius uocis. Nam differentia est coniunctio respectu disiunctionis. Tercius modus sumitur a mediis uocibus. que mutantur per diatessaron. si sunt in diapente. uel e conuerso (47: 15–18).

Hierzu bemerkt der anon. Autor des Berliner Traktats (2. Hälfte 11. Jh.), daß sein System nur drei modi umfasse, die „enthalten, was in mehreren anderen ist“:

Cum multi ueterum ac modernorum de diaphonia satis indiscrete tractassent ego ipsarum naturam uocum et usualium organizatorum modos intuens tribus solum modis cum alii plures organizandi modos uelint. quecumque organizantibus necessaria uiderentur compendiose explicavi(.) in hiis enim tribus modis quicquid in pluribus aliis continetur (ibid., 159: 2–5).

In seinem *Compendium de discantu mensurabili* (1336) listet Petrus dictus Palma ociosa zwölf als modi bezeichnete Arten rhythmischer Gestaltung auf, durch die der „Diskant mit Blumen geschmückt werden kann“:

Primus modus discantus mensurabilis floribus adornati constat ex tribus brevibus perfectis ex maiori prolatione... Secundus modus constat de duabus brevibus perfectis de maiori prolatione... (ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 518 u. 520);
vgl. Prosdocimus de Beld., *Contrapunctus* (1412): Quia igitur cantum contra cantum sumere duobus modis inveniri potest, scilicet quando plures note contra unicam solam notam sumuntur et supra vel infra ipsam scribi vel cantari habent, et quando unica sola nota contra aliam unicam solam sumitur et supra vel infra ipsam scribi vel cantari habet... (ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 28: 1–6).

Eine speziellere technische Verwendung findet sich bei Guilielmus Monachus. Er gebraucht modus, um Kontrapunkttypen der Engländer zu bezeichnen, von denen der eine Typus faulxbordon, der andere gymel heißt:

De preceptis artis musicae (zw. 1480 u. 1490) Cap. 4 *Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum*: Nota quod ipsi habent unum modum qui modus faulxbordon nuncupatur, qui cum tribus vocibus canitur, scilicet, cum suprano, tenore et contratenore... Nota quod isti Anglici habent unum aliam modum, qui modus vocatur gymel, qui cum duabus vocibus canitur... (CSM 11, 29 f.).

(c) Aus der Verwendung des Wortes modus in der Bedeutung von Typus in allgemeiner Hinsicht erwächst folgerichtig der Gebrauch in stärker spezifizierten Kontexten als TYPOLOGISCHE KLASSIFIZIERUNG in Grammatik, Rhetorik und Logik. So bezeichnet Martianus Capella mit dem Terminus den Verbmodus wie Indikativ, Imperativ, Optativ, Konjunktiv, Infinitiv:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) III, 310: Verborum autem modi sunt quinque; sed alii sex, alii septem, alii octo, alii novem, pauci decem esse dixerunt. qui vero quinque dicunt, hos aiunt: indicativum, imperativum, optativum, coniunctivum, infinitum, quem et perpetuum dicimus. qui sex memorant, addunt promissivum; qui septem, impersonalem... (ed. Willis, Lpz. 1983, 94: 21–95: 3);
vgl. Isidorus Hisp., *Etymologiae...*: Modi dicti ab eo, quemadmodum sint in suis significationibus. Indicativus enim modus dicitur, quia significationem habet indicantis, ut ‚lego.‘ Inperativus, quia sonum habet inperantis, ut ‚lege.‘ Optativus, quia per ipsum aliquid agere optamus, ut ‚utinam legerem.‘... Sed infinitus modus personam tantum verbi eget: inpersonalis vero vel pronominis personam vel nominis (loc. cit. I, o. S., I, 9,4–5).

Eine der wichtigsten Verwendungen von modus ist die Bezeichnung für eine rhetorische Figur (griech. τρόπος), speziell einer solchen, die Bedeutungswechsel oder Bedeutungsänderung eines Wortes oder Satzes bewirkt. Auf den Zusammenhang von lat. modus und griech. τρόπος verweist Isidorus Hisp. in seiner Erläuterung, daß tropi oder modi den eigentlichen Sinn eines Wortes oder Satzes in einen uneigentlichen verwandeln:

op. cit.: Tropos Graeco nomine Grammatici vocant, qui Latine modi locutionum interpretantur. Fiunt autem a propria significatione ad non propriam similitudinem. Quorum omnium nomina difficillimum est adnotare, sed ex omnibus Donatus tredecim usui tradenda conscripsit (I, o. S., I, 37,1);
wie Isidorus sagt, folgt er hierin Donatus, der in der Tat 13 tropi auflistet (vgl. Donatus, *Ars maior* III, 6; ed. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Paris 1981, 667).

Martianus Capella verwendet den Terminus modus in seinen Ausführungen zur Dialektik ähnlich, doch nicht ebenso wie Quintilianus. Bei der Beschreibung der Bestandteile und Stilarten der Beweisführung erläutert er, daß die Beweisführung „vor der Tat“ sieben Ausgangspunkte haben könne: von der Person, von der Tat, vom Grund, von der Zeit, vom Ort, von der Art (modo) und vom Gegenstand aus:

op. cit. V, 557: argumentatio dividitur in duas partes: in confirmationem et reprehensionem. argumentorum genera duo sunt, artificiale et inartificiale. sed artificiale locos principales habet quattuor: ante rem, in re, circa rem, post rem. ante rem vero dividitur in locos septem: a persona, a re, a causa, a tempore, a loco, a modo, a materia (loc. cit., 196: 14–19).

Zuvor hatte Martianus bereits die Vokabel modus verwendet, um die „zweimal fünf" Kategorien des Aristoteles anzusprechen:

IV, 327: sed licet ipse modos demum bis quinque profatus pallens afflictum verset Aristoteles... (106: 5–6).

Im Bereich der Logik bezeichnet modus die einzelnen Typen von Syllogismen. Beispielsweise erwähnt Favonius Eulogius im Passus über die Bedeutsamkeit der Siebenzahl, auch die Dialektiker hätten sich bei den Modi des Syllogismus auf sieben beschränkt:

Disputatio de somnio Scipionis (390–410) XIV, 4: Dialectici quoque conclusionis hypotheticae modos in septenarium numerum redegerunt... (ed. Scarpa, Padua 1974, 20: 9–11).

Im 12. Jh. wurde diese Wortverwendung ausgeprägter – und die Zahl der Syllogismen vermehrt. So versah ein anon. Übersetzer der *Analytica priora* des Aristoteles die einzelnen Syllogismus-Typen aus den drei Aristotelischen σχήματα (figurae) mit Rubriken wie primus modus, secundus modus usw., beispielsweise in Buch I, Cap. 4:

SECUNDUS MODUS PRIME FIGURE. – Similiter quidem si A de nullo B, B vero de omni C, A nulli C inerit (ed. Minio-Paluello, *Analytica priora. Translatio anon.*, *Aristoteles lat. III 1-4*, Brügge 1962, 196).

II. Ausgehend von dem mathematischen Begriff modus wird der Ausdruck seit der Antike bis noch vereinzelt ins 16. Jh. als TERMINUS TECHNICUS IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN ELEMENTARLEHRE verwendet.
In frühen Quellen läßt sich modus in diesem Sinn gelegentlich als Ton, Tonhöhe oder Saite belegen. So erwähnt M. F. Quintilianus den Gaius Gracchus, der während seiner Reden einen Musiker mit einer Stimmpfeife („tonarion") hinter sich stehen hatte, dessen Aufgabe es war, dem Redner die Tonhöhen anzugeben, auf denen sich seine Stimme bewegen sollte:

Inst. oratoria (93–95) I, 10, 27 f.: Sed ne haec quidem praesumenda pars est: uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion uocant, modos quibus deberet intendi ministrabat... (ed. Winterbottom, Oxford 1970, I, 63: 25–29).

Im anon., Censorinus zugeschriebenen Fragment kann modus die einzelne Saite bzw. Tonhöhe bezeichnen oder aber auf ein Tetrachord verweisen. Im Rahmen der Legende, wie die Zahl der Kitharasaiten allmählich vermehrt worden sei, erwähnt der Autor, daß ein „modus" hinzugefügt wurde, „der ‚synemmenos' genannt wird", und daß die Zahl der Saiten anschließend von Terpander „durch das Hinzufügen des diezeugmenon" und von Timotheus durch die Addition von paramese und hyperboleon weiter erhöht wurde. Problematisch hierbei ist, daß in der griech. Musiklehre nicht nur synemmenon, sondern auch diezeugmenon und hyperbolaion die Bezeichnungen von Tetrachorden, nicht aber von einzelnen Saiten sind. Dementsprechend sind ihre Endungen normalerweise die des Genitivs Plural (-enon). Jedoch der Kontext wie auch die Endung -enos von „synemmenos" legen nahe, daß der Autor in diesem Abschn. eher eine einzelne Saite als ein Tetrachord meinte:

Anon. cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini) (um 238) Cap. 12 *De modulatione*: Animadvertisse chordae sonantis suavitatem in arcu [soro] Apollinem tradunt et intendisse protinus citharam... ab eo adiunctum modum qui synemmenos dicitur. hunc numerum auxisse Terpandrum adiectione diezeugmenu, qui primus a gravibus in acumen avertitur. deinde Timotheus addidit duos, paramesen et hyperbolaeon (ed. Sallmann, *Censorini de die natali...*, Lpz. 1983, 76: 1–9).

(1) Eine wesentliche spätantike Bedeutung von modus, welche zur Grundlage der wichtigsten Kategorie des Terminus in Mittelalter und Renaissance wurde, umfaßt drei verschiedene Bereiche der griech. Lehre von der ἁρμονικά: SKALA, GATTUNG und TONOS (Stimmung oder Transpositionsskala). Spätantike Schriften über diese Themen, besonders auch Boethius' Behandlung der modi, gaben Anlaß zu einem tiefgreifenden Mißverständnis im Mittelalter (vgl. III. (1)(d)), indem sie in ihren Aussagen über modus nicht immer eindeutig sind und zuweilen den Eindruck erwecken, ein und dieselbe Erscheinung unter verschiedenen Sichtweisen zu beleuchten. So erlaubt beispielsweise Vitruvius' Gebrauch von modus im musiktheor. Teil seines Werkes keine eindeutige Interpretation:

De Architectura (27 v. Chr.) V, 4, 4: Igitur intervallo tonorum et hemitoniorum et tetrachordorum in voce divisit natura finitque terminationes eorum mensuris intervallorum quantitate, modisque certis distantibus constituit qualitates... (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 216 ff.: 112,1–9).

Vitruvius spricht hier von der Natur, die Ganz- und Halbtöne geteilt und ihre Grenzen durch die Quantität der Intervalle bestimmt habe, aber auch „die Qualitäten in bestimmten unterscheidbaren modi festlegte", ohne indessen die Natur dieser modi zu präzisieren, selbst wenn die Verbindung von Quantitäten der verschiedenen Intervalle mit den Qualitäten der modi nahelegt, daß diese etwas mit der Skala (σύστημα) oder der Gattung (εἶδος) – und insofern etwas mit den tonoi – zu tun haben.
Ein anderes Beispiel für einen eher vieldeutigen Gebrauch von modus im Bereich der Musiklehre

findet sich bei Martianus Capella. Er beschreibt verschiedene Arten, wie Tetrachorde den einzelnen Genera zugeteilt werden können, eines dem enharmonischen, drei dem chromatischen und zwei dem diatonischen Genus. „Die Enharmonik", sagt er, „erhält ihre modi von der tetartemoria diesis, das ist ein Viertel eines tonus":

De nuptiis... (vor 439) IX, 959: sed cum tetrachordorum, quos quadrifidos appellamus, divisiones innumerabiles sint, sex sunt notae: enharmonia una; chromatis tres, quarum prima quae mollis ac soluta, secunda quae hemiolia est, tertia quae est toniaea; diatonici duae, mollis atque robusta. et modos quidem accipit harmonia τεταρτημορίᾳ διέσει, id est toni parte quarta... (ed. Willis, Lpz. 1983, 369: 10–15);
das Wort modos dieses Textabschn. wird von Remigius von Auxerre als species, als Folge von Intervallen zwischen zwei Begrenzungstönen, interpretiert:
Commentum in Martianum Capellam [Libri III–IX] (2. Hälfte 9. Jh.) 511.18: *Et modos* id est species, *quidem accipit enarmonion* scilicet genus, *a tetartemoria* ΔΙΕΣΕΙ, *id est toni parte quarta* scilicet a, nam mera pars dicitur (ed. Lutz, Leiden 1965, 347: 9,12–14).

Martianus äußert sich zu Skala, species und tonos nicht genauer als Vitruvius, obwohl diese Themen nun ausführlicher als bei früheren Autoren behandelt werden. Auch bevorzugt Martianus bei der Erörterung von σύστημα und τόνος (oder τρόπος συστηματικός), die hauptsächlich von Aristides Quintilianus stammt, die lat. Entsprechungen dieser Ausdrücke, systema und tonus oder tropus. Gleichwohl findet sich das Wort modus in Martianus' Abh. der tonoi, nämlich als Äquivalent von tonos oder tropos systematikos besonders im Kontext mit den alten griech. tropoi oder tonoi, so daß es sich beim lat. Wort modus wohl tatsächlich um eine Übersetzung von Aristides' Ausdruck τρόπος handelt.
Ein Beispiel für den Gebrauch von modus im Sinn von tropus oder tonus findet sich in *De nuptiis...* IX, 943 bei der Darstellung der Töne oder phthongoi. Nach der Beschreibung der Tetrachorde hypaton und meson als „principalium" und „mediarum" führt Martianus aus, daß der diesen beiden Tetrachorden folgende Ton entsprechend dem griech. mese „media" genannt werde. Er trage diesen Namen, weil er sowohl das Ende der unteren Oktave als auch den Anfang der höheren Oktave in allen Tropen bilde (vgl. auch Aristides Quintilianus, *De musica* I, 6; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 8). Der niedrigere und der höhere, erklärt Martianus, seien verknüpft durch das Band eines identischen Tons, wofür im Fall des lydischen modus das Symbol des aufrechten Buchstaben Iota verwendet wird:

Post supradictas autem quae sequitur, media nominatur; quae ideo media dicitur, quia tam gravis modi finis est, quam in tropis omnibus futuri acuminis caput, atque ipsius quodammodo vinculo tam gravis modulatio quam acuta conectitur, ut in Lydio modo ubi rectum I nota est (loc. cit., 363: 3–7);
vgl. dazu die Bemerkung von Remigius von Auxerre, *op. cit.*, 503.8: *Post supradictas autem* id est post principales mediarum, *quae sequitur* id est illa quae sequitur, *media nominatur.* Ipsa est mese, *gravis modi* id est diapason, *finis est. Acuminis caput* id est initium, *atque ipsius* scilicet mese, *ut est in Lydio modo* id est tropo, *ubi rectum* I est, ubi I *rectum* pro signo ponitur in pagina videlicet Boetii de *Musica* (loc. cit., 339: 9,6–9).

Boethius gebraucht modus als mus. Begriff im Zusammenhang mit der affektiven Wirkung der Musik. Er schreibt, daß „süße, wohlgeordnete modi" das Gehör erfreuen, jedoch „ungeordnete und zerrissene modi" dieses quälen, zumal die Wirkung des modus und die vorherrschende Charaktereigenschaft des Hörers miteinander korrespondieren können. Das sei der Grund, warum die mus. modi nach bestimmten Völkern – nach denen nämlich, die ein besonderes Gefallen an ihnen finden – benannt worden seien. Zugleich hätten die modi die Fähigkeit, Veränderungen des Verhaltens oder des Charakters zu bewirken, weswegen ihnen und der sie vermittelnden Musik in Platons *Der Staat* ein besonderer Stellenwert zukäme:

De inst. mus. (um 500) I, 1: Idem quoque de ceteris sensibilibus dici potest, maximeque de arbitrio aurium, quarum vis ita sonos captat, ut non modo de his iudicium capiat differentiasque cognoscat, verum etiam delectetur saepius, si dulces coaptatique modi sint, angatur vero, si dissipati atque incohaerentes feriant sensum... Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 179: 15–25);
Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis vel saepe eosdem audiens emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatioribus gaudet vel incitatoribus asperatur. Hinc est quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut lydius modus et phrygius. Quo enim quasi una quaeque gens gaudet, eodem modus ipse vocabulo nuncupatur. Gaudet vero gens modis morum similitudine... (180: 12–19);
Unde Plato [*Res publica* 398e] praecipit minime oportere pueros ad omnes modos erudiri sed potius ad valentes ac simplices (181: 14–16).

In keiner der zit. Textstellen bietet Boethius eine Definition der modi, doch dadurch, daß sie mit verschiedenen Volksstämmen wie den Lydiern und den Phrygiern in Verbindung gebracht werden, liegt eine direkte Verbindung mit den harmoniae bei Platon nahe, wie sie auch der Verweis im zit. Passus bezeugt. Was Boethius hier mit dem Wort modus übersetzt, lautet bei Platon ἁρμονία und bildet bei ihm normalerweise den melodischen Gegenpart zu Rhythmus. Aristides Quintilianus und andere Autoren jedoch erklären die harmoniae als Skalen mit besonderen Intervallstrukturen und geben ihnen die Namen von Völkern. Dasselbe gilt für die alten griech. tonoi, wie

zuvor im Zusammenhang mit Martianus Capella und Aristides Quintilianus erwähnt wurde.

Da die griech. Quelle für Buch I von Boethius – wohl die *Isagoge musica* von Nikomachos – nicht mehr erhalten ist, kann man in den meisten Fällen keine sicheren Aussagen über die ursprüngliche Herkunft des lat. Ausdrucks modus in diesem Text machen. Vermutlich handelt es sich vielfach um Übertragungen des griech. Terminus harmonia, wie im Beispiel aus Platons *Staat*. Daß aber zumindest auch teilweise Übers. der griech. Wörter tonos oder tropos im Spiel sein können, liegt insofern nahe, als Boethius in Buch IV, 15 die „modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant" behandelt. Boethius bereitet den Leser auf die Erörterung der modi durch die Behandlung der Konsonanzgattungen im vorangehenden Kap. 14 vor. Obwohl er auch Quint- und Quartgattungen erläutert, sind insbesondere seine Ausführungen über die Oktavgattungen für die Modustheorie von Bedeutung. Er berechnet die Oktavspecies auf zwei verschiedene Arten, von denen die erste die wichtigere ist. Mit Nete hyperbolaion beginnend und – wie stets – abwärtsgerichtet bildet die erste Art die erste Gattung als Raum von Nete hyperbolaion bis Mese, wobei Ganz- (T) und Halbtöne (S) in der Folge T T S T T S T erscheinen; die zweite Species erstreckt sich von Paranete hyperbolaion bis Lichanos meson, was die Reihenfolge T S T T S T T ergibt; die dritte Gattung umfaßt Trite hyperbolaion bis Parhypate meson, woraus die Folge S T T S T T T S resultiert. Dieser Prozeß wird nach unten fortgesetzt, bis die sieben verschiedenen Gattungen vorliegen.

Nach der Darstellung aller Gattungen beginnt Boethius in Kap. 15 seine Erörterung der modi mit dem oben bereits ausschnittweise zit. Passus: „Daher entstehen aus den Konsonanzspecies des Diapason solche Dinge, die modi heißen, aber auch tropi oder toni genannt werden". Seinen Beschreibungen zufolge handelt es sich hierbei um Systeme (Skalen), die sich dadurch voneinander unterscheiden, daß sie nach oben oder unten transponiert sind:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eodem tropos vel tonos nominant. Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes (341: 19–22);

Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos .VII., quorum nomina sunt haec: hypodorius, hypophrygius, hypolydius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius. Horum vero sic ordo procedit. Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in neten hyperboleon atque hic sit hypodorius modus. Si quis igitur proslambanomenon in acumen intendat tono hypatenque hypaton eodem tono adtenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo proveniet, quam fuit priusquam toni susciperet intentionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus. Quod si in hypophrygio toni rursus intentionem voces acceperint, hypolydii modulatio nescetur. At si hypolydium quis semitonio intendat, dorium faciet (342: 9–24).

Wenn man, wie Boethius äußert, diese Systeme entsprechend den Gattungen der Oktav-Konsonanz erhöht oder erniedrigt, erhält man die sieben modi. Boethius demonstriert, wie dabei vorgegangen werden muß: zuerst ordnet man die Töne im diatonischen Genus von proslambanomenos bis nete hyperbolaion an; indem dann der proslambanomenos um einen Ganzton erhöht und folglich das gesamte System transponiert wird, erhält man den hypophrygischen modus, bei einer weiteren Transposition um einen Halbton den dorischen modus.

Diese Transpositionen schaffen der Reihe nach die verschiedenen Gattungen, nun aber gebildet zwischen der thetischen (unbeweglichen) Nete hyperbolaion und der thetischen Mese. Der hypodorische modus verkörpert die erste Oktavgattung zwischen diesen beiden Saiten, der hypophrygische modus die zweite Gattung, der hypolydische modus die dritte, und so fort.

Obwohl Boethius' Behandlung der modi einige Übereinstimmungen mit der Darstellung der tonoi in Ptolemaios' *Harmonica* aufweist, unterscheidet sie sich signifikant von ihr sowohl hinsichtlich der Anzahl der modi als auch in bezug auf die Methode, die zu ihrer Darstellung dient. Während Ptolemaios nur sieben tonoi anführt, die den sieben einzelnen, zwischen feststehenden Tonhöhen meßbaren Oktavgattungen entsprechen, fügt Boethius einen achten modus „in der Höhe" hinzu, den er hypermixolydisch nennt. Er behauptet, daß dieser modus auf Ptolemaios zurückgehe, was jedoch nicht richtig ist. Denn Ptolemaios, *Harmonica* II, 10 (ed. Düring, Göteborg 1930, 63) erklärt lediglich, daß einige Theoretiker einen achten tonos ergänzten, den Hypermixolydischen, den er jedoch ablehne.

*

Exkurs: Womöglich auf der Grundlage von Boethius' oben zit. Aussage, daß „Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi", gebraucht Marchettus von Padua im *Lucidarium* (um 1318) den Ausdruck modus, um den Standardambitus eines jeden tonus (Kirchentonart) zu bezeichnen. Er erläutert, daß „Tonus perfectus dicitur ille qui implet modum suum", und definiert im Anschluß daran diesen modus sowohl für authentische als auch plagale toni folgendermaßen:

Implere enim modum suum in auctenticis est a suo fine ad dyapason ascendere et non ultra, et ab eodem fine descendere unum tonum... (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 378: 22);

Implere autem modum suum in plagalibus est a fine suo ad sextam ascendere et ab eodem fine quartam descendere et non ultra... (380: 25).

Marchettus erklärt weiter, daß ein authentischer tonus, der seine finalis um mehr als eine Oktave in der Höhe überschreite, „tonus plusquamperfectus" genannt werde (384: 27); dieselbe Bezeichnung verwende man für einen plagalen tonus, der die finalis in der Tiefe um mehr als eine Quarte unterschreite (ibid.). Einen authentischen tonus, der seine finalis um mehr als einen Ganzton unterschreite, und einen plagalen, der mehr als eine Sexte aufsteige, nenne man mixtus (386: 31) (vgl. dazu unten, III. (1)(h)).

*

(2) So wie modus allgemein das Maß einer Entfernung oder eines Raumes bezeichnen kann (vgl. oben, I. (1)), dient modus speziell in der mus. Elementarlehre auch dazu, den Abstand zwischen zwei Tönen, das INTERVALL, zu bezeichnen. Ein frühes Beispiel für diesen Gebrauch begegnet in den Censorinus zugeschriebenen Fragmenten (um 238), die, beginnend mit der diesis, die Intervalle katalogisieren:

Anon. cuiusdam epitoma disciplinarum... Cap. 12: Initium modi dicitur diesis, dimidium semitonium, totum tonos. toni duo et dimidius diatessaron nominantur, tres ed dimidius diapente, sex diapason (ed. Sallmann, *Censorini de die natali liber*..., Lpz. 1983, 76: 10–12).

Der Gebrauch von modus im Sinn von Intervall setzt sich im Mittelalter fort, allerdings mit der Bedeutungsverlagerung, daß modus nicht mehr die Art bezeichnet, wie zwei Töne verbunden werden, sondern das daraus resultierende Intervall. Der früheste Text, in dem der Terminus so verwendet wird, ist *De harmonica inst.* (um 900) des Hucbald von St. Amand. Hier werden, nach Einteilung der Klänge in „gleich" und „ungleich", neun Typen von Zusammenklängen aus ungleichen Tönen zwischen Halbton und großer Sexte unterschieden:

Inaequalium vero sonorum, qui disiuncti dicuntur, diversae species offeruntur. Inaequales auten hae appellantur voces, quae binae sibi coniunctae una acutiori, altera pressiori sono cum quolibet intervallo profertur. Sed ipsa intervalla in quibusdam minora, in quibusdam maiora existunt, quae tamen a parvissimo quodam exorsa gradatimque per singulos ampliatione adiecta usque ad novem modorum crementa consurgunt...
Primus modus est, cum sibi duae voces brevissimi spatii divisione cohaerent, adeo ut vix discrimen inter eas sentiatur, ut est in antiph[ona] Missus est gabriel ad id loci Mariam, item virginem. Secundus [modus] iam perceptibilioris est intervalli ut in hoc Missus, item angelus (ed. Traub, in: Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 26).

Obwohl der Ausdruck modus hier auch „Größe", „Typ" oder Vergleichbares meinen könnte, läßt die weitere Verwendung im Traktat erkennen, daß das Substantiv „Intervall" eine der möglichen Bedeutungen des Begriffswortes ist. So etwa im folgenden Beispiel:

Hoc solum de eisdem novem modis addendum, quod septem dumtaxat vocibus continentur, et earum exempla hac autenti tetrardi habes antiphona Undecim discipuli... (32).

Daß mittelalterliche Autoren Hucbalds Ausdruck modi als Bezeichnung für „Intervalle" übernehmen, belegt der *Prologus in Tonarium* (nach 1021) des Berno von Reichenau, dessen Beschreibung der neun in gregorianischen Gesängen vorkommenden Intervalle, von einigen wenigen Modifikationen abgesehen, unmittelbar aus Hucbalds Traktat entlehnt ist:

Habentur enim novem modi, ut antiquitas sagaci indagavit industria...
Nunc vero ipsos modos, prout possumus, aperire tentemus. Primus modus est in brevissimo duarum vocum spatio, & fit in semitonio, ut hoc liquet exemplo in gravitate & acumine in illa antiph[ona]. *Missus est Gabriel.* ad id loci *Mariam*, item *Virginem*.
Secundus iam perceptibilioris est intervalli, & fit in tono, ut in hac Antiph. *Missus est* (GS II, 64 a);
vgl. Willehelmus Hirsaug., *Musica* (vor 1069): Quia ergo dominus Berno novem consonantias exemplis elucidavit, nos ab eo praetermissas exequemur (CSM 23, 54 f.: 21,3).

Auch Guido Aret. übernimmt im *Micrologus* (1025/26) und in der *Epistola de ignoto cantu* (nach 1028) Hucbalds Bezeichnung für Intervalle, aber er nennt eine andere Anzahl. (Ein vergleichbarer Gebrauch von modus findet sich bereits in der anon. *Musicae artis disciplina* [um 1000], GS I, 276 b.) In den Schriften sowohl Guidos als auch Hucbalds wird eine Verlagerung von ‚Typ' oder ‚Art' der Unterteilung des mus. Raumes hin zum Substantiv ‚Intervall' selbst deutlich.
Nach Demonstration des mus. Systems an Monochordteilungen in Kap. 3 des *Micrologus* (vgl. unten, III. (1)(g)) führt Guido in Kap. 4 *Quod sex modis sibi invicem voces iungantur* die „divisionum modi" ein. Er lehrt sechs „Konsonanzen der Töne" – tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron und diapente –, und begründet dies empirisch: „In keinem cantus wird nämlich ein Ton mit einem anderen Ton durch andere modi verbunden, weder auf-, noch absteigend":

Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo (CSM 4, 105: 4,12–13).

Der anon. Kommentar *Expos. in Micrologum* (zw. 1070 u. 1100) erläutert das Wort „modis" in dieser Passage durch den Satz „id est aliis consonantiis" (ed. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, 106: 81). Offensichtlich ist die Trennungslinie zwischen modus im Sinn von Art und modus als Bezeichnung für Intervall oder „Konsonanz" hier nur sehr dünn. Dasselbe gilt für den folgenden Abschn. aus Guidos *Epistola de ignoto cantu*:

Iunguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente. De tono autem & semitonio supra diximus...
Non aliter, quam his sex modis, voces iunctæ concordant vel moventur; atque hi dicuntur sex motus vocum, quibus ad se invicem voces concordant vel moventur (GS II, 46 b f.).

Indem Guido erklärt, es gebe sechs modi (tonus, semitonium usw.), überträgt er das Wort modus im Sinne von Typus auf die jeweiligen Intervalle selbst. Er geht aber noch darüber hinaus, indem er die sechs Intervalle – im letzten Zitat als die „sechs Bewegungen der Töne" (sex motus vocum) bezeichnet – um die Vorstellung von den sie (im Tonsystem konkret) umgebenden Tönen erweitert und so zu seiner Lehre der „modi vocum" ausformt (vgl. unten II. (3)).
Nördlich der Alpen wird der Ausdruck modus in einem zur Verdeutlichung der Intervalle verfaßten Lehrgedicht unmißverständlich in der Bedeutung von Intervall gebraucht. Der Text wurde mit einer Melodie versehen, in der die angesprochenen Intervalle mus. vorgeführt werden:

Frutolf von Michaelsberg, *Breviarium de musica* (2. Hälfte 11. Jh.): Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contextitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ad haec sonus diapason si quem delectat, eius hunc modum esse agnoscat. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est, eas altae memoriae commendare nec prius ab huiusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniae totius facillime queat comprehendere notitiam (ed. Vivell, Wien 1919, 72);
dieses Gedicht, das manchmal auch „Ter trini sunt modi" überschrieben wurde, war sehr beliebt und ist beispielsweise schon in den Trakt. von Hermannus Contractus (vor 1054) und Willehelmus Hirsaug. enthalten. Im 13. Jh. verurteilte Hieronymus de Mor. die Melodie, weil sie nicht in einem einzigen modus eindeutig sei, wobei er dafür den Ausdruck tonus gebraucht, während Johannes Affl. in *De musica* (zw. 1100 u. 1121) „Ter terni" als Beispiel für einen Melodieverlauf aus zwei (Kirchen-)Tönen (duorum tonorum) zitiert (CSM 1, 96: 12,41–42). H. Glareanus kritisiert im *Dodekachordon* (Basel 1547) an dem Text des Stückes, daß dieser die Intervalle mit dem Wort modi bezeichne, weil die Modi das seien, was man zu seiner Zeit „toni" nannte: „Improprie autem modos uocat interualla, cum Modi sint, quos nostra ætas tonos uocat..." (22). Dennoch gibt auch er den Vers wieder, da man mit seiner Hilfe jene häufig verwendeten Intervalle auswendig lernen könne.

Im Anschluß an Hucbald und Guido greifen zahlreiche Theoretiker dieses Begriffsverständnis auf und erweitern im Zusammenhang mit der sich etablierenden musiktheor. Reflexion der Mehrstimmigkeit zunehmend die Anzahl der als modi bezeichneten Intervalle. Johannes Affl. beispielsweise erwähnt in *De musica* (zw. 1100 u. 1121), „quod novem omnino sunt modi, quibus melodia contexitur" (CSM 1, 67: 8,1); im anon. *De tract. tonorum* (2. Hälfte 12. Jh.) ist die Rede von „decem... modi" (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 116), während Hieronymus de Mor. im *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304) zwar erklärt, „quod X sunt modi" (ed. Cserba, Regensburg 1935, 58: 27–28), insgesamt aber elf Intervalle anführt. Adam von Fulda definiert modus in seiner *Musica* (1490) auf zwei verschiedene Arten – „Modus est modulata intensio vel remissio vocum aut notarum; vel sic: modus est soni acuti gravisque distantia vel intervallum" (GS III, 349 a) – und zählt zwölf „modi sive species saltuum" (349 b). M. Agricola schreibt in der *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533): „Die felle odder spacia von einer noten zur andern/ heissen auff latinisch Interualla odder Modi/ Vnd geschehen sterts zwischen einem hohen vnd niddrigem laut... Vnd wiewol die Musici gemeinlich nür ix. interualla erzelen/ so wöllen wir doch/ als zu einem vberflus von xv. sagen" (f. C iii). Bereits vor Agricola war die Anzahl der Intervalle um die in der Mensuralmusik gebräuchlichen, aber im gregorianischen Choral verbotenen erweitert worden. So kommt A. Ornitoparchus im *Musicae actiuae micrologus* (Lpz. 1517) auf insgesamt 19 „modi seu intervalla", von denen neun üblich, die restlichen zehn jedoch „intervalla prohibita" seien. Von letzteren sagt er: „Horum modorum exempla in musica plana admodum sunt rara, in mensurali vero frequentiora." (f. C ff.).

(3) Aus der Verwendung von modus als Bezeichnung für einen Typ von melodischer Bewegung zwischen zwei Tönen und folglich als Bezeichnung für die Natur des Raumes zwischen diesen Tönen, für das Intervall, geht die als STUFENGATTUNG interpretierbare Verwendung von „modus vocum" hervor. Dieses Begriffsverständnis begegnet erstmals bei Guido Aret. im *Micrologus* (1025/26) und der *Epistola de ignoto cantu* (nach 1028).
In beiden Werken beginnt Guido mit der Darstellung des Tonsystems, das aus der Teilung des Monochords abgeleitet wird. Das vollständige System, wie es der *Micrologus* bietet, lautet: Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\overset{a}{a}\,\overset{b}{b}\,\overset{\natural}{\natural}\,\overset{c}{c}\,\overset{d}{d}$. Die sechs „modi divisionum" (Intervalle) folgen in beiden Werken unmittelbar im Anschluß daran, ebenso eine Erörterung der Oktavgleichheit, die als Vorbereitung zur Darstellung der modi vocum dient. In der *Epistola...* erläutert Guido, nachdem er die sechs „modi" der Verbindung von Tönen (tonus, semitonium usw; vgl. oben, II. (2)) eingeführt hat, das dritte jener Intervalle, den ditonus, als Abstand aus zwei Ganztönen zwischen zwei Tönen, wie zwischen dritter und fünfter (System-)Stufe (C und E). Ähnliche Beispiele bietet er für die möglichen Begrenzungstöne von denjenigen Intervallen, die

auch einen (Binnen-)Halbtonschritt enthalten: semiditonus, diatessaron, diapente.

Guido gibt implizit zu verstehen, daß verschiedene Arten der Binnen-Anordnung von Ganz- und Halbtönen innerhalb der größeren Intervalle (kleine Terz bis reine Quinte) möglich sind, und daß, anders betrachtet, jeder Ton (jede Stufe) des Systems einen spezifischen Platz in der intervallischen Disposition zwischen zwei Grenztönen einnimmt. Eine vollständige Korrespondenz der Stufen liegt nur im Diapason vor (wie Guido später bestätigt). Im Diapente, dem größten der sechs Intervalle, aber gibt es vier „modi vocum", wie Guido sie nennt (von einem seiner Kommentatoren als „species vocum" bezeichnet), wobei jeder durch die Disposition der Intervalle definiert wird, die unmittelbar darüber und darunter liegen, „in depositione" bzw. „in elevatione"; drei dieser modi bilden durch solche „Affinitäten" jeweils Paare (auf A und D, H und E, C und F), der vierte modus vocum (auf G) aber bleibt allein:

Omnes autem voces in tantum sunt similes, & faciunt similes sonos & concordes neumas, in quantum similiter elevantur vel deponuntur secundum depositionem tonorum & semitoniorum: utputa prima vox A. & quarta D. similes & unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum & semitonium & duos tonos. Atque hæc est prima similitudo in vocibus, hoc est, primus modus.
Secundus modus est in secunda B. & quinta E. Habent enim utraque in depositione duos tonos, in elevatione semitonium & duos tonos. Tertius modus est in tertia C. & in sexta F. ambæ enim semitonio & duobus tonis descendunt, duobus vero tonis ascendunt. Sola vero septima G. quartum modum facit, quæ in depositione unum tonum & semitonium & duos tonos, in elevatione vero duos habet tonos & semitonium (GS II, 47 a f.); vgl. Hermannus Contractus, *Musica* (um 1050; ed. Ellinwood, Rochester 1952, 57 ff.), u. Willehelmus Hirsaug., *Musica* (CSM 23, 51 ff. u. 69 ff.).

Anschließend demonstriert Guido, inwiefern die vier modi voneinander verschieden sind, indem er eine einfache Melodie von den vier verschiedenen finales aus bildet. Die modi vocum können somit als Quintgattungen bezeichnet werden, die jede Stufe der Skala umgeben. Sie aber spielen eine wichtige Rolle, wenn man Guidos Verwendung von „modus" als Bezeichnung für eine (kirchentonartlich) melodische Kategorie betrachtet (vgl. unten, III. (1)(g)).

Eine der besonders für die Melodieklassifikation aussagekräftigen Eigenschaften der modi vocum bezeichnet Guido als „transformatio", da der Gebrauch von b einen cantus von einem modus vocum in einen anderen transformieren kann. So wird beispielsweise der modus vocum auf g mit einem b klingen, als ob er protus statt tetrardus sei (*Micrologus*, CSM 4, 124 ff.: 8,13–14). Später heißt es dort ausdrücklich, daß dem Transformieren eine „Zwingen" (compellere) zugrunde liegt:

In quibus [vocibus] vero nulla similitudo monstrata est vel quae diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit; quod si compellas recipere, transformabit (CSM 4, 131: 9,5–6).

Dieser Idee sowie der Terminologie, mit der sie zum Ausdruck gebracht wird, folgen spätere Theoretiker, wobei Guidos Kommentatoren im *Liber argumentorum* (2. Hälfte 11. Jh.) und im *Commentarius in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070) den Anfang bilden. Im zuletzt genannten Werk heißt es:

Dixi in cantu .b. molle apponi, ubi, id est in quo cantu, nisi caute discernere aliquis sciat, videtur facere ipsi cantui quandam confusionem hanc vocem... non potest discerni cuius modi sit cantus per errorem .b. mollis qui apponitur. Et non solum facit confusionem dubietatis, ut ignoretur cui magis possit attribui, sed etiam transformationem, quia transformat eum ita in alterum modum, ut magis videatur formam tenere modi illius cuius non est, quam eius cuius est (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum...*, Amsterdam 1957, 120: 49–51).

Aus diesem Ansatz entwickelte sich der Begriff transformatio zu einer eigenen Kategorie innerhalb der Lehre von den „modi" im Sinne der Kirchentöne (vgl. unten, III. (1)(h)).

III. Mit Bezug auf die Melodiebildung kategorisiert modus in seiner musikgeschichtlich bedeutsamsten Ausprägung die KIRCHENTÖNE und TONGESCHLECHTER.

(1) Im Mittelalter wird der Umfang der Bedeutungen von modus als terminus technicus eingeschränkt, zugleich aber wird den aus der Antike übernommenen Kategorien eine neue Bezeichnungsfunktion zur Bestimmung der Kirchentöne hinzugefügt. So dient modus seit dem 9. Jh. als Gattungsbegriff für die MELODISCHE KLASSIFIZIERUNG GREGORIANISCHER GESÄNGE.

(a) In der *Musica enchiriadis* (spätes 9. Jh.) erfolgt die GLEICHSETZUNG MIT TONUS und die Kategorisierung des gregorianischen Gesangs mit Hilfe von finalis und ambitus sowie der Beziehung der Halbtöne zur finalis.

Diese Kategorien unterliegen ursprünglich in Quellen des 8. und 9. Jh. der Bezeichnung „tonus", so beispielsweise in den frühen Tonarien (St. Riquier, Metz, Regino), in den Cap. 8 bis 19 der *Musica disciplina* (um 850) von Aurelianus Reom. und in der anon. *Commemoratio brevis* (10. Jh.) (vgl. dazu Atkinson 1987).

Die *Musica enchiriadis* ist wohl die früheste Quelle, in der modus als Bezeichnung für melodische Kategorie gebraucht wird. Sie präsentiert vier

Hauptkategorien auf der Grundlage der finalis (protus, deuterus, tritus, tetrardus) mit jeweils zwei Unterkategorien (autentus und plagis), die durch den Ambitus und das Verhältnis der Halbtöne zur finalis definiert werden. In den ersten acht Kap. dieses Traktats dominiert allerdings noch der Ausdruck tonus.

Die tonus- oder modus-Theorie der *Musica enchiriadis* basiert auf vier phthongoi (Tönen), die „soni" genannt werden. Die Namen dieser vier „Klänge", denen die entsprechenden Symbole in Dasia-Notation und deren Intervallverhältnisse untereinander beigefügt sind, lauten folgendermaßen: „Primus qui et gravissimus Grece protos dicitur, vel archoos; Secundus deuteros, tono distans a proto; Tertius tritos, semitonio distans a deutero; Quartus tetrardus, tono distans a trito" (ed. Schmid, München 1981, 4: 1,16–20).

Nach dieser Darstellung des zugrundeliegenden Tetrachords und seiner vier Töne fügt der Autor ein System an, das eine Auswahl von 18 dieser theoretisch zahllosen Klänge beinhaltet, die in vier unverbundene Tetrachorde unterteilt sind: tetrachordum gravium, das die vier tiefsten Töne umfaßt; tetrachordum finalium, das diejenigen vier Töne enthält, in denen eine Melodie beendet werden kann; tetrachordum superiorum, das aus den höheren Tönen gebildet wird und tetrachordum excellentium, dem zwei zusätzliche Töne angefügt sind.

Nachdem in Cap. 3 erläutert wurde, daß die vier Grundtöne „terminales" oder „finales" genannt werden, bestimmt der Autor die vier toni folgendermaßen:

Etenim primi toni melum et subiugalis sui sono ⸍ archoo regitur et finitur. Secundus tonus cum subiugali suo sono ⸍ deutero regitur et finitur. Tertius eiusque subiugalis sono / trito regitur et finitur. Quartus cum suo subiugali sono ⸍ tetrardo regitur et finitur. Vocatur autem autentus maior quilibet tonus, plagis minor (7 f.: 3, 2–7).

Folglich regiert jeder der vier soni – protus, deuterus, tritus und tetrardus – zwei Ausprägungen der toni, genannt autentus und plagis. Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß ein authentischer cantus bis zu einer None über seine finalis steigen kann, ein plagaler cantus hingegen nur bis zu einer Quinte.

Eingangs wird betont, daß die „virtus" (Stärke, Charakter) dieser vier soni die „potestas" (Macht, Kraft) der acht modi bestimme:

Horum etiam quattuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat... (5: 1,33–37).

Wie diese vier soni ihre ‚virtus' den acht modi oder toni übermitteln, wird in Cap. 8 erklärt, dessen Einleitungssatz lautet: „Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur" (13). Trotz der Feststellung, daß die modi fälschlich „toni" genannt werden – ein Topos, der noch drei weitere Jh. hindurch Bestand hat –, widmet der Autor den Rest des Cap. entsprechend der Überschrift *Quomodo ex IIII^{or} sonorum vi omnes toni producantur* der Beschreibung, wie die Kraft oder Stärke der phthongi den Charakter der vier Haupttoni gregorianischer Gesänge beeinflußt. Er präsentiert eine Alleluja-Melodie, die nacheinander auf jedem der vier soni oder finales endet. Er erklärt, daß die „vis" des ersten sonus die „virtus" des ersten tonus festlege, ebenso der zweite sonus den zweiten tonus bestimme usw. Wie aus dem Abschn. hervorgeht, ist das, was jeder dieser Melodien ihre besondere „vis" oder „virtus" verleiht, die jeweilige Position des Halbtons im Verhältnis zur finalis. Folglich erzeugt die Position der vier phthongi in Beziehung zueinander tatsächlich die „vis" der vier toni.

Obwohl bis dahin vor allem tonus im Mittelpunkt der Erörterung stand, wendet sich der Autor der *Musica enchiriadis* schließlich in Cap. 9 *Quid sit inter ptongos et sonos, inter tonos et epogdoos, quid etiam toni et modi sive tropi, particulae quoque, quid diastema et sistema* (20) dem Begriff modus zu. Dieses Cap. bereitet den Boden für die Erklärung von symphonia und organum. Der Verfasser definiert „modi vel tropi" als Kategorien von Melodien („species modulationum") wie beispielsweise protus authentus und plagis, deuterus authentus und plagis – Kategorien, die vorher als toni bezeichnet worden waren. Dieser Anpassungsprozeß wird noch einen Schritt weitergeführt, indem jene Kategorien mit den alten griech. tonoi – Dorisch, Phrygisch, Lydisch, etc. – gleichgesetzt werden, die Boethius und, wenn auch seltener, Martianus Capella „modi" genannt hatten (vgl. oben, II. (1)):

Modi vel tropi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ut protos autentus vel plagis, deuteros autentus vel plagis, sive modus Dorius, Frigius, Lidius, et ceteri, qui ex gentium vocabulis sortiti sunt nomina (22: 9,18–21);
vgl. Anon., *Inchiriadon Uchubaldi Francigenae* (10. Jh.): Modi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ex tonorum genitura prodeuntes, ut modus dorius, frigius, lidius, et cetera, qui ex gentium vocabulis sortita sunt nomina (ed. Schmid, 187: 17–19).

Bis zum Ende des Traktats behält der Verfasser der *Musica enchiriadis* den Ausdruck modus für melodische Kategorien bei; tonus bleibt dem Intervall eines Ganztons vorbehalten (vgl. Atkinson 1987).

(b) In *De harmonica inst.* (um 900) des Hucbald von St. Amand werden die Lage der finales im alten griechischen System bestimmt, die Theorie der confinales eingeführt, sowie die Anfangstöne der cantus aufgelistet.

Die Ambivalenz, die beim Gebrauch der Termini modus und tonus in der *Musica* und den *Scolica enchiriadis* deutlich wird, kommt auch bei Hucbald zum Ausdruck bei seiner Begründung, warum es in der Skala mehr als nur 15 oder 16 Töne gebe, nämlich „pro varietate modorum, qui toni nunc appellantur, ut est autentus protus et caeteri" (ed. Traub, in: Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 42). Anschließend beschreibt Hucbald modi und toni, wobei er beide Ausdrücke ebenso wie tropus in mehr oder weniger austauschbarer Weise verwendet. Die modi bezeichne man als protus, deuterus, tritus etc. oder numeriere sie von eins bis acht. (Hucbald erwähnt allerdings nicht das alte griech. Dorische, Phrygische, Lydische etc., obwohl seine Nomenklatur der Töne altgriech. ist und von Boethius stammt.)

Lichanos hypaton [D], hypate meson [E], parhypate meson [F] und lichanos meson [G] seien maßgebend für die Bildung der vier modi oder tropi, „die heutzutage toni genannt werden": protus, deuterus, tritus und tetrardus. Jede dieser vier Noten „regiere" über ein Tropus-Paar, nämlich einen Haupttropus, der authentisch genannt wird, und einen Nebentropus, der plagal heißt. Folglich regiert lichanos hypaton über authentus protus und seine plagale Form, also den ersten und zweiten modus; entsprechend hypate meson über authentus deuterus und seine plagale Form, bzw. den dritten und vierten modus und so fort:

Quattuor a primis tribus, id est lychanos hypaton, hypate meson, parhypate meson, lychanos meson, quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est protus, deuterus, tritus, tetrardus, perficiendis aptantur, ita ut singulae earum IIII[or] cordarum geminos sibi tropos regant subiectos, principalem, qui auctentus, et lateralem, qui plagis appellatur, lychanos hypaton scilicet auctentum protum et plagis eiusdem, id est primum et secundum, hypate meson auctentum deuterum et plagis eius, id est, tertium et quartum, parhypate meson auctentum tritum et plagis eius, id est quintum et sextum, lychanos meson auctentum tetrardum et plagius eius, id est septimum et octavum, ita ut ad aliquem ipsorum quattuor, quamvis ultra citraque variabiliter circumacta, necessario omnis, quaecunque fuerit, redigatur cantilena, unde et eadem finales appellatae, quod finem in ipsis cuncta, quae canuntur, accipiant (loc. cit., 66 ff.).

Im Anschluß führt Hucbald erstmals die Theorie der confinalis ein: „Nach ihrem Vorbild [sc. der finales] verteilen auch die übrigen Tetrachorde, von denen eines tiefer liegt und drei [-das ebengenannte-] überragen, die Abstände, genauer: die Eigenschaften [-ihrer-] Töne, was alles die hinreichende Beigabe von Beispielen im Voranstehenden gezeigt hat. Dieses ist bei ihnen [-aber noch-] zu beachten: Läßt man das Tetrachord Synemmenon beiseite, so sind mit den einzelnen dieser vier [-Töne-] die jeweils fünften Stellen über ihnen durch eine gewisse Einheitlichkeit der Verknüpfung [-mit den jeweils sie umgebenden Tönen-] verbunden, und zwar so sehr, daß man mehrere Melodien findet, die auch auf diesen Stellen gleichsam regelrecht schließen, deswegen weder der Vernunft noch dem Gehör widerstreben und in vollkommener Weise in demselben ‚modus' oder ‚tropus' verlaufen" (Übers. Traub, loc. cit., 69):

Ad quarum exemplar caetera nihilominus tetracorda, quorum unum inferius, tria superius eminent, spatia vel qualitates deducunt sonorum, quae omnia sufficiens in superioribus exemplorum monstravit adiectio. Illud in his attendendum, quod, sinemenon tetracordo submoto, quinta semper loca his singulis IIII[or] superiora quadam sibi conexionis unione iunguntur, adeo ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniantur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire et sub eodem modo vel tropo perfecte decurrere (ibid., 68).

Anschließend nennt Hucbald die so „verbundenen" Töne, und zwar zunächst die „regierenden Töne" mit den eine Quinte höher liegenden: lichanos hypaton (D) mit mese (a), hypate meson (E) mit paramese (h), usw., dann mit den eine Quarte tieferen: lichanos hypaton (D) mit proslambanomenos (A), usw.; diese unteren Relationen seien nicht am Ende, sondern nur zu Beginn einer Melodie gebräuchlich.

Hucbald erweitert seine Ausführungen über modi und toni mit einer Katalogisierung der Tonhöhen, auf denen Gesänge in jedem modus oder tonus beginnen können, wobei er bemerkt, daß „kein tonus jemals höher oder tiefer als eine Quinte unter oder über seiner finalis beginnen kann. Vielmehr werden die Anfänge oder Schlüsse durch diese Reihen von acht – manchmal neun – Noten begrenzt, die dem modus authentus oder protus entsprechen." Anschließend nennt er die möglichen Anfangsnoten für jeden tonus: protus: von a abwärts bis A; deuterus: von h abwärts bis B quadratum; tritus: c abwärts bis C; tetrardus: d abwärts bis C (er macht darauf aufmerksam, daß es sich dabei um eine None handelt und nicht, wie in den anderen Fällen, um eine Oktave).

(c) Die anon. Abh. *Ecce modorum* (um 900) definiert modus auf der Grundlage der DISTINCTIONES. Hatte die Verbindung von antiker Musik- bzw. Harmonia-Lehre und mittelalterlicher cantus-Theorie hinsichtlich der Klassifizierung von cantus-Melodien in Hucbalds *De harmonica inst.* ihren Ausgang genommen, so zeichnet sie sich bereits schärfer ab in *Ecce modorum*, überliefert sowohl in der Gruppe von Schriften, die mit der *Musica enchiriadis* in Zusammenhang gebracht werden, als auch im Haupttraktat der *Alia musica* (10. Jh.). Obwohl der Verfasser das Wort „modus" ausschließlich in der ersten Zeile verwendet, ist der Text insofern bemerkenswert, als modus vermut-

lich zum ersten Mal auf der Grundlage von distinctiones definiert wird:

ECCE MODORUM SIVE TONORUM AUSPICE CHRISTO INCIPIT ORDO. Primus tropus habet tetrachorda III, mese, paramese, hypate meson, scilicet usque nete diezeugmenon, distinctiones lichanos meson, hypate meson, lichanos hypaton, et parhypate hypaton secundum quosdam...
Rursus, quod, ait, in eodem tropo sunt distinctiones V. Sciendum est, quia eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia, quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit, verum cantilenae corpus arsi et thesi, id est elevatione sonorum et positione, completur, donec periodo, id est clausula sive circuitu, suis membris distincta terminetur. Verbi gratia, Alleluia, quod est „Iustus germinabit sicut lilium", habet distinctionem in lychanos hypaton, „Et florebit in aeternum" similiter (ed. Schmid, 182 ff.: 1–47).

Im angeführten Beispiel, dem Alleluia „Iustus germinabit", erfolgen die meisten seiner distinctiones auf dem lichanos hypaton (D) und speziell am Ende der Wörter lilium und aeternum (zu den distinctiones vgl. auch unten, III. (1)(f)–(h) u. (2)).

(d) Der anon. Verfasser des Haupttraktats der *Alia musica* (10. Jh.) behandelt die Beziehung der Termini tropus, conversio und tonus zu modus und setzt diesen Begriff mit Oktavgattung gleich.
Der Traktat geht bei der Übernahme altgriech. Ideen in den Bereich der noch jungen Modustheorie weiter als Hucbald. Auch hier sind kennzeichnend für den Umgang mit dem Ausdruck modus seine Verwendung als Maßeinheit sowie die Ambivalenz zwischen tropus und modus. Einer Erörterung „de harmonica consideratione", die sich an Boethius orientiert, und einem Diskurs über dessen Konsonanz-Theorien folgt eine Erklärung der acht Tropen, „die die Lateiner modi nennen". Dabei macht der Anon. zunächst drei Aussagen: der griech. Ausdruck tropus heiße lat. conversio, weil eines in etwas anderes verwandelt werde; toni seien das allgemeine Maß aller Tropen; die modi nenne man auch deshalb so, weil sie ihr „Maß" (oder ihre „Grenze") nicht überschritten:

§ 13: His praemissis, ad 8 troporum, quos Latini modos nuncupant, dispositionem veniamus. Primoque sciendum quod tropus de graeco in latinum conversio dicitur, idcirco quod, excepta sua proprietate, alter in alterum convertitur. Toni vero ideo dicuntur quod, exceptis semitoniis, ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eo quod unusquisque troporum proprium modum teneat nec mensuram excedat (ed. Chailley, Paris 1965, 105);
zum Ausdruck conversio vgl. Anon. Vivell, *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070): Quod enim nos modum dicimus hoc Graeci tropum, id est conversionem dicunt... (ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones...*, Amsterdam 1957, 115 f.: 93); Johannes Affl., *De musica* (zw. 1100 u. 1121): Tropi a convenienti conversione dicti; quomodocumque enim cantus in medio varietur, ad finalem semper per tropos id est tonos convenienter convertitur (CSM 1, 77: 10,10); Theogerus von Metz, *Musica* (vor 1120): Tropus autem dicitur a Græco tropos, quod interpretatur conversus vel conversio, eoquod (quisque) tropus convertat se a cæteris tropis ad suas regulas, & ad proprias figuras vel modos, (vel quia quilibet tropus, quantumcumque ascendat vel descendat, ultimo tamen se ad suam finalem convertit) (GS II, 190 a); vgl. auch Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, VI, Cap. 35).

In der anschließenden Beschreibung der modi oder tropi wird modus mit Oktavgattung gleichgesetzt – ein fundamentales Mißverständnis der Art und Weise, wie die Gattungen bei Boethius verwendet wurden (vgl. oben, II. (1)); der erste Modus, Hypodorisch, sei die erste Oktavgattung und ende auf der Mese (a); der zweite modus, Hypophrygisch, entspreche der zweiten Oktavgattung und ende auf der Paramese (h); der dritte, Hypomixolydisch, sei die dritte Oktavgattung und ende auf der Trite diezeugmenon (c), und so fort:

§ 15: Erit ergo primus modus omnium gravissimus videlicet hypodorius ex prima specie diapason, et terminatur eo qui meses dicitur, medio nervo. Secundum modum hypophrygium secunda species diapason efficit, quae in paramesen finitur. Tertium modum hypolydium tertia species diapason determinat in eum quem vocant triten diezeugmenon nervum. Quartum modum dorium quarta species diapason reddit, quae finit in paranete diezeugmenon. Quintus modus phrygius quinta specie diapason finitur, cui nete diezeugmenon nervus est ultimus. Sextum nihilominus modum lydium sexta species diapason exerit, cui trite hyperbolaeon est finis. Septimum quoque modum mixolydium septima species diapason informat, quam paranete hyperbolaeon determinat (107).

Doch da der Anon. nur sieben modi auf der Grundlage von sieben verschiedenen Oktavgattungen rechtfertigen kann, führt er unzulässigerweise Ptolemaios an, um zu erklären, daß Hypermixolydisch als achter modus hinzugefügt worden sei, der die Eigenschaften sowohl des zweiten als auch des dritten modus in sich vereine:

§ 16: Verum, quia unus duplus, hoc est una diapason, octo vocibus pollens, plures species non recipit, quandoquidem omnis symphonia unam vocem pluresque species admittit, octavum modum hypermixolydium Ptolomaeus adjecit, quem secundi ac tertii modi proprietatibus informavit (107).

Dieser achte modus ist das später so genannte Hypomixolydisch, dem die von D–d begrenzte Oktavgattung entspricht, die dem Dorischen modus in § 15 hinzugefügt wurde. (Daher sprechen Hermannus Contractus und seine Nachfolger bei dieser Gattung und dem ihr zugrundeliegenden

Ton D von „biformis" oder „biformitas" [*Musica*, ed. Ellinwood, Rochester 1952, 45–59].) Der Autor des Hauptraktats der *Alia musica* jedoch geht folgendermaßen vor: Er ergänzt eine ‚neue' Oktavgattung von a–aa, bei der es sich aber in Wirklichkeit um eine Verdoppelung der ersten eine Oktave höher handelt.

*

Exkurs: Wie die Erörterung von modus im Hauptraktat der *Alia musica* vermuten läßt, gab es eine spürbare Kluft bei der Entstehung einer mittelalterlichen Theorie von modus als melodische Klassifikation – eine Kluft zwischen den „fälschlich als toni bezeichneten modi" der an der Praxis orientierten „cantus"-Tradition (beispielsweise in den frühen Tonarien, in Aurelianus' *Musica disciplina*, der *Musica enchiriadis*, der *Commemoratio brevis*, usw.) und den modi, wie sie von Boethius dargestellt wurden, oder zumindest der Art, wie Theoretiker des 9. und 10. Jh. Boethius verstanden. Diese Kluft wird nirgends deutlicher als in der *Epistola de harmonica inst.* des Regino von Prüm (um 900).

Regino kontrastiert zwei Arten von Musik, eine „natürliche" und eine „künstliche", die zwei verschiedene Verfahren der Organisation des mus. Raumes und der Klassifizierung von Melodien darstellen. Während die natürliche Musik – zum Lobe Gottes gesungen – vier Haupttoni kennt (authentus protus, deuterus, tritus und tetrardus), von denen vier weitere abstammen (die plagalen Versionen eines jeden), gibt es in der künstlichen Musik fünf Ganztöne und zwei Halbtöne, wobei zwei Halbtöne nicht einem Ganzton entsprechen:

Inveniuntur vero in naturali musica, id est, in cantilena, quae in divinis laudibus modulatur, quattuor principales toni, qui ita greco vocabulo nuncupantur: authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrarcus. Ex quorum fontibus alii quattuor manant, qui ita vocantur: plaga proti, plaga deuteri, plaga triti, plaga thetrarchi. Nam ab authentico proto nascitur vel dirivatur plaga proti (ed. M. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission [d. Bayerischen Akad. d. Wiss.] VII, München 1989, 42: 3,1–3);

...toni vero artificialis musicae sunt quinque et duo semitonia, quae tamen semitonia integrum non implent tonum... (43: 4,2).

Darüber hinaus wird in der künstlichen Musik kein Ton durch einen anderen erzeugt, noch übertrifft einer die Autorität eines anderen. Statt dessen werden alle Töne, außer den Halbtönen, mit Hilfe gleicher Sesquioktav-Proportionen (9:8) geteilt:

Nihil horum fit in artificali musica; nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate praecellit, sed omnes inter se aequis dimensionibus partiuntur, scilicet sesquioctava proportione, exceptis semitoniis (43: 4,6).

Regino kommt zu dem Schluß, daß „dadurch eine gewisse ‚Dissonanz' auftritt, da diese oft erwähnten acht, die toni genannt werden, nicht toni, sondern modi oder differentiae oder tropi der ‚Konsonanzen' der mus. Modulation heißen sollten, die [die modi], aus tiefen und hohen Klängen gemischt, durch die Vielfalt der Harmonie wie mit Blumen bestreut erfreuen und eine liebliche und angemessene Süße der Melodie erzeugen":

Ex hac itaque dissonantia apparet, quod illi sepe dicti octo, qui dicuntur toni, non tam toni dicendi sunt, quam modi vel differentiae seu tropi consonantiarum musicae modulationis; qui pulchra varietate armonicae delectationis ex gravibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi blandam atque convenientem reddunt melodiae suavitatem (44: 4,8).

*

(e) Im 11. Jh. wird modus als KOMBINATION VON QUINT- UND QUARTGATTUNG verstanden.

Die Ambiguität zwischen tonus und modus als Bezeichnungen für die melodischen Kategorien gregorianischer Gesänge bleibt bis ins späte 10. und 11. Jh. bestehen, allerdings ist man sich dieses Problems, das nun auch deutlicher benannt wird, bewußter als zuvor. Bei der Erörterung, wie sich die Anordnung von Ganz- und Halbtönen in einer Melodie auf den modus auswirkt, heißt es im *Dialogus de musica* des auch als Pseudo-Odo bekannten Anon. aus dem frühen 11. Jh., daß hier der Ausdruck modus für die toni und modi aller normalerweise nach Formeln geordneter cantus verwendet werde, denn „wenn du ‚tonus' sagen würdest, gibt es Zweifel darüber, ob die toni der Formeln oder die toni, die durch die neunfache Disposition und Division entstehen, gemeint sind":

Modos autem dico de omnibus octo tonis & modis omnium cantuum, qui in formulis per ordinem fiunt, ne si tonos dixeris, dubitatio fiat, an de tonis formularum, an de tonis, qui novenaria facti sunt dispositione & divisione, dicatur (GS I, 256 a).

Von größerer Bedeutung ist, daß um 1000 eine Bestimmung der modi oder toni durch Kombinationen von Quint- und Quartgattungen beginnt, die den Oktavgattungen, wie man sie in der *Alia musica* findet, ergänzend zur Seite treten. Die umfangreichsten Ausführungen zu dieser Theorie finden sich bei Berno von Reichenau, die kürzeste und vermutlich früheste Darstellung hingegen ist Bestandteil der Abh. *Cita et vera divisio monochordi* (die Smits van Waesberghe dem Gerbert von Reims, späteren Papst Silvester II., zuschrieb). Deren Methode ist schlicht und verständlich: sie nennt zunächst die Quart- und Quintgattungen und zeigt dann, wie diese für die verschiedenen modi kombiniert werden (beispielsweise besteht protus [authentus] aus der ersten Quintgattung, über der die erste Quartgattung liegt):

Prima species diatessaron constat ex tono, semitonio et tono. Secunda ex duobus tonis et semitonio. Tertia ex

semitonio et duobus tonis. Prima species diapente constat ex prima specie diatessaron adiecto tono superius. Secunda ex secunda diatessaron adiecto tono superius. Tertia ex tertia diatessaron adiecto tono superius. Quarta ex prima specie diatessaron adiecto tono inferius.
Protus constat ex prima specie diapente et prima specie diatessaron superius. Subiugalis eius ex eadem specie diapente et eadem specie diatessaron inferius. Deuterus constat ex secunda specie diapente et secunda specie diatessaron superius. Subiugalis eius ex eadem specie diapente et eadem specie diatessaron inferius. Tritus constat ex tercia specie diapente et tertia specie diatessaron superius. Subiugalis eius ex eadem specie diapente et eadem specie diatessaron inferius. Tetrardus constat ex quarta specie diapente et prima specie diatessaron superius. Subiugalis eius ex eadem specie diapente et eadem specie diatessaron inferius (ed. Bernhard, 80: 1–9).

Hierbei sollte beachtet werden, daß die Gattungen in absteigender Reihenfolge der Töne beschrieben werden, was nur durch ihre Plazierung in den modi oder toni bedingt sein kann. Dies wird auch bei der Behandlung desselben Sachverhalts im *Prologus in Tonarium* (nach 1021) des Berno von Reichenau deutlich, wenn die Anfangstöne einer jeden Gattung bestimmt werden. Bei der Beschreibung der ersten Quartspecies beispielsweise heißt es, daß sie auf lichanos meson [G] beginne und auf lichanos hypaton [D] ende:

Ergo prima species diatessaron constat ex tono semitonio & tono, exordium sumens a lichanos meson, & finiens in lichanos hypaton (GS II, 67 a); bekanntlich bezeichnet der Ausdruck modus in den authentischen Teilen von Bernos Traktat keine melodische Kategorie, sondern ein Intervall (vgl. oben, II. (3) u. unten, III. (1)(f)).

Indem die modi nicht mehr als Oktavspecies, sondern als Verbindungen von Quart- und Quintgattungen verstanden werden, ist es nun erstmals möglich, die acht modi mittels Gattungen zu unterscheiden.
Eine weitere Neuerung des späten 10. oder 11. Jh. besteht in einer größeren Genauigkeit bei der Bestimmung der Töne – und folglich bei der Beschreibung von modus – durch den Gebrauch des Monochords. Unter den frühesten Traktaten, in denen dieses Instrument als Grundlage für die modalen Ausführungen herangezogen wird, befinden sich die Abh. *De mensurando monochordo* von Berno von Reichenau und der erwähnte *Dialogus* (beide um 1000).
Im Anschluß an eine Teilung des Monochords in diatonisches, chromatisches und enharmonisches Genus stellt Berno ein kombiniertes größeres und kleineres vollständiges System im diatonischen Genus dar, wobei er die lat. Buchstaben A–S in Verbindung mit den alten griech. Saitennamen gebraucht (A: proslambanomenos bis S: nete hyperbolaion). Auf dieser Grundlage werden anschließend Tetrachorde, Konsonanzen, Quart-, Quint- und Oktavgattungen und schließlich die modi – „quos abusive tonos vocant" – erläutert.
Wie der Verfasser der *Alia musica* zuvor, erklärt Berno, daß es in Übereinstimmung mit den sieben Oktavgattungen sieben modi gebe und daß, wie Boethius berichtet, Ptolemaios einen achten modus an der Spitze hinzugefügt habe. Statt den modi die alten griech. Stammesnamen zu geben, benennt sie der Verfasser „secundum ecclesiasticum usum", d. h. er bezeichnet sie als authenticus und plagis protus, deuterus, tritus und tetrardus. Bemerkenswerterweise präsentiert er die modi in byzantinischer Reihenfolge, folglich zuerst die authentischen, dann die plagalen. Anschließend werden die modi durch ihre finalis (beispielsweise D für protus authentus und plagalis, E für deuterus authentus und plagalis, etc.) und ihre Umfänge definiert. Im Hinblick auf die finales erklärt Berno, daß ein cantus, ob alt oder neu, der nicht auf seiner eigenen finalis ende, als „irregulär" bezeichnet werde („Extra quas, si vel vetus vel nova cantio finiatur, irregularis sine dubio iudicetur", Divitiae Musicae Artis A, VIa, 95: 9,3).
Die Darstellung der Standardumfänge von Gesängen erinnert an die *Musica enchiriadis* (vgl. oben, III. (1)(a)): authentische modi können ihre finalis um eine None über- und bis zu einer Quarte unterschreiten; plagale modi haben die gleichen tiefsten Töne wie die authentischen, können ihre finalis jedoch nur um eine Quinte oder Sexte überschreiten. Wenn allerdings Gesänge ihren Tonumfang überschritten, „würde niemand behaupten, daß sie nicht verbessert werden sollten" („Si autem susum vel iusum hos limites excedant, nemo contendat, quod emendari non debeant", loc. cit., 103: 10,3; vgl. Berno von Reichenau, *Prologus in tonarium*, GS II, 71 b, und Frutolf von Michaelsberg, *Breviarium de musica*, Cap. 7 f.). „Aber jüngere [Autoren] urteilen scharfsinniger und genauer und unterscheiden sicherer und angemessener." Diese „jüngeren Autoren" scheinen den Anstoß für die sich anschließenden Richtlinien gegeben zu haben, nach denen die normalen finales bewahrt werden, aber mehr Flexibilität bezüglich des Ambitus besteht. Die nachfolgende Erörterung (Cap. 11) geht jedoch hierüber hinaus, indem ein modus nicht mehr nur durch finalis und ambitus definiert wird, sondern auch durch den Anfangston, durch distinctiones für cola und commata (vgl. oben, III. (1)(c)) und durch Gattungen, die Berno hier als „forma" bezeichnet. Der erste modus wird beispielsweise folgendermaßen beschrieben:

De mensurando monochordo: Primus modus intenditur ad O. [d], raro autem ad P. [e]; descendit ad C.; continens (:) quartam inter D. et O. [d] diapason formam, supra vero et infra chordam. Secundus modus ascendit ad H. [a], raro autem ad M. vel I. [h oder b]; remittitur ad A.; possidens (:) primam inter A. et H. diapason speciem,

supra vero rarenter vocem. Et hi sunt primus magister eiusque discipulus. Magistri autem cantus incipitur sex nervis, scilicet C.D.E.F.G.H.; habet vero cola et commata, id est membra et incisiones, quas distinctiones cantus appellamus, in eisdem. Cantus discipuli habet principia legalia quattuor: A.B.C.D., a multis vero usitata sex, in quibus etiam cola et commata, A.B.C.D.E.F. (loc. cit., 111: 11,2–6).

Wenn man nicht sicher sei, welchem modus eine Melodie zugehöre, fügt Berno hinzu, solle man Auf- und Abstieg der Melodie betrachten. Ein Stück im ersten modus sollte beispielsweise mindestens bis zu N [c] aufsteigen, obwohl der normale Umfang bis O [d] oder seltener bis P [e] reiche; ein Stück im zweiten modus hingegen sollte mindestens bis zu B absteigen, obwohl die mögliche tiefste Grenze bei A liege:

Quod si primi cantum C. vel D. vel E. vel F. inceperis, non minus quam ad N. intendas, ut, cuius modi sit, ascendendo discernas. Si vero secundi cantum in eisdem inceperis, non minus quam ad B. deponas, ut, cuius modi sit, demittendo ostendas. Sed meo quidem iudicio: quattuor tantum principia(.) unicuique dabuntur discipulo (111 f.: 11,7–9);
vgl. Frutolf von Michaelsberg, *op. cit.*, Cap. 7 f. Nach einer erneuten Warnung vor einem zu großen Tonumfang in Cap. 8 („Quid moderni sentiant de ascensu troporum") erklärt Frutolf, daß jener, obwohl er ungewöhnlich sei („mirandum"), toleriert werde („sustinendum"), aber dennoch nicht nachgeahmt werden solle („non imitandum"). Er nennt folgende maximale Umfänge und Anfangs-/Kadenztöne für die modi: I: B–f (C, D, E, F, G, a); II: Gamma-h (Gamma, A, H, C, D, E, F); III: C–g (C, D, E, F, G, a, h, c); IV: A–c (B, C, D, E, F, G); V: E-g (D, E, F, G, a); VI: B–d (C, D, E, F, G, a); VII: E–g (D, E, F, G, a, h); VIII: C–e (D, E, F, G, a, h, c, d); vgl. auch Anon., „Quindecim chordae habentur", ed. Wolf, 209 ff.

Bei Berno findet man im Kern die meisten jener Ideen, die die ausgereifte Modustheorie des späten 11. und frühen 12. Jh. charakterisieren. Falls dieser Traktat tatsächlich um 1000 verfaßt wurde, verkörpert er die vollständigste Verschmelzung der alten griech. und mittelalterlichen „cantus"-Theorien von modus bis zu jener Zeit.

(f) Im pseudo-odonischen *Dialogus de musica* (um 1000) werden CONJUNCTIONES VOCUM in die Moduslehre eingeführt sowie die Rolle des Anfangstons und der Stimmlage bei der Bestimmung des modus erörtert.
Obwohl dieser gleichzeitig oder etwas später verfaßte Traktat hauptsächlich verfeinerte Versionen der von Berno skizzierten Ideen liefert, sind diese doch so detailliert und verständlich dargestellt, daß die Abh. als vollwertiges Handbuch des gregorianischen Gesangs betrachtet werden kann. Von besonderer Bedeutung sind die Einführung der conjunctiones vocum in die Modustheorie, die Erörterung des Tones b und der Rolle der Anfangstöne sowie der Stimmlage bei der Bestimmung des modus.
Wie Berno beginnt Pseudo-Odo mit einer Teilung des Monochords, die insofern bemerkenswert ist, als zum einen ein tiefes G (mit dem griech. Buchstaben Gamma versehen) das untere Ende des Systems bildet und zum anderen ein Tonsystem mit 15 durch die Buchstaben A–G und a–aa bezeichneten Stufen präsentiert wird, welches wahlweise ein b rotundum oder ein b quadratum als neunte Stufe enthält. Ebenso wie Berno plaziert Pseudo-Odo die finales auf den Tönen D, E, F und G.
Neu bei der Erörterung von modus sind die sechs „conjunctiones vocum" (Intervalle vom Halbton bis zur reinen Quinte, außer der übermäßigen Quarte), die sowohl auf- als auch absteigend im gregorianischen Gesang verwendet werden können. Die Bedeutung hiervon wird verständlich, wenn man den Anfang jenes Abschnitts liest, der dem modus gewidmet ist. In einer Formulierung, die von vielen nachfolgenden Theoretikern übernommen wird, erklärt Pseudo-Odo, daß „ein tonus oder modus eine Regel [ist], die jede Melodie nach ihrer finalis beurteilt"; solange die finalis nicht bekannt sei, könne niemand wissen, wo eine Melodie beginnen oder welchen Tonumfang sie haben solle:

Tonus vel modus est regula, quæ de omni cantu in fine diiudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debeat cantus (GS I, 257 b);
vgl. *Quaestiones in musica* (um 1100), ed. Steglich, Lpz. 1911, 34; Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25), CSM 3, VI, 90; Hieronymus von Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): Tropus... est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat (ed. Cserba, Regensburg 1935, 154: 21).

Auf die Frage des Schülers, welchen Einfluß die finalis auf den Anfang habe, erklärt der Lehrer, daß der Anfangston der finalis entsprechen oder mit ihr eine der sechs bereits genannten „Konsonanzen" („conjunctiones") bilden solle. Darüber hinaus sollten die distinctiones in Übereinstimmung mit einem dieser sechs Intervalle über der finalis erfolgen, weil „ein Gesang zumeist dem modus angehört, in dem sich die meisten seiner distinctiones befinden":

Omne principium secundum prædictas sex consonantias suo fini concordare debet. Nulla vox potest incipere cantum, nisi ipsa vel finalis sit, vel consonet finali per aliquam de sex consonantiis...
Distinctiones quoque, id est loca, in quibus repausamus in cantu, & in quibus cantum dividimus, in eisdem vocibus debere finiri in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est... Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suæ distinctiones amplius currunt (GS I, 257 b f.).

Obwohl Pseudo-Odos allgemeine Bemerkungen zu modus nicht über die anderer Autoren hinausgehen, bietet seine Erörterung der einzelnen modi neue Aspekte. Für jeden modus erstellt er ein Diagramm, das den Umfang und die forma angibt (Folge von Ganz- und Halbtönen; der Ausdruck „species" wird nicht verwendet, und „forma" spielt bei den Erläuterungen keine signifikante Rolle); er nennt mögliche Anfangstöne, indem er entsprechende Gesänge zitiert, und vermerkt, ob die einzelnen Töne häufig oder selten am Beginn stehen. Die innovativen Aspekte betreffen den Gebrauch des Tones b und die Frage des Ambitus. Recht überraschend ist, daß b einen festen Bestandteil des zweiten und fünften modus und folglich auch einen Bestandteil des ersten und sechsten modus bildet (vgl. GS I, 259 ff.). In bezug auf den Umfang erklärt Pseudo-Odo explizit, daß verschiedene Gesänge im protus plagalis bis zum tiefen Gamma reichen.

Weitaus wichtiger sind Pseudo-Odos Bemerkungen zur Klassifizierung von Gesängen, deren Tonumfänge nicht dem Standard entsprechen bzw. eine Mischung aus authentisch und plagal darstellen. In derartigen Fällen sind Anfangston und Stimmlage die entscheidenden Kriterien. So stiegen viele Gesänge im protus nicht bis zu den drei tiefsten Tönen (Gamma, A, B) ab und nicht bis zum zehnten oder elften Ton (c und d) auf. Wenn sie nicht bis zum achten oder neunten Ton (a und b) aufstiegen, müßten sie dem zweiten Ton zugeteilt werden. Wenn in einem Gesang sowohl die achte als auch neunte Note vorkommen, die beiden modi gemeinsam sind, geben andere melodische Gesichtspunkte den Ausschlag:

...si diu in eis permaneat, sive tertio vel quarto eas repercutiat, aut si in octava [a] incipiat, modi erit primi. Sin autem in inferioribus incipiat, & secundum quantitatem antiphonæ rarissime ad illas ascendat, secundi erit modi (GS I, 260 a).

Hierbei handelt es sich um eine wichtige Erweiterung und Verfeinerung der von Berno über den Umfang getroffenen Vereinbarungen, die von vielen späteren Theoretikern übernommen wurde; zu erwähnen ist vor allem Marchettus von Padua, der allerdings bei der Besprechung des Ambitus statt modus den Ausdruck tonus verwendet (vgl. *Lucidarium*, XI, Cap. 2; ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 378–390).

(g) Die Schriften von Guido Aret. (vgl. oben, II. (2) u. (3)) erweitern die Modustheorie um MODI VOCUM, NEUMAE, AMBITUS und TRANSPOSITION sowie um den Versuch, die einzelnen modi zu charakterisieren.

Dem *Commentarius in Micrologum* zufolge bildet die Theorie des modus vocum eine wichtige Grundlage für die Theorie von modus als melodischer Kategorie. Der Anon. führt Guidos Modustheorie folgendermaßen ein:

Dispositis vero speciebus vocum ex quibus cantus componitur, nunc dabit modos cantus, finales scilicet, secundum quas totus cantus regatur et moderetur... (loc. cit., 114: 79).

Die Gleichsetzung von modi und finales, die der anon. Kommentator vornimmt, ist in der Tat ein wichtiger Bestandteil aus Guidos Darstellung. Wie Pseudo-Odo (vgl. oben, III. (1)(f)) mißt Guido der finalis bei der Bestimmung des modus eines Gesanges große Bedeutung bei, wenn er feststellt, daß man erst am Ende eines Gesanges den modus erkennen könne:

Micrologus (1025/26) Cap. 11: Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus... Itaque finalis vox est quam melius intuemur (CSM 4, 144: 11,11–15).

Guido erwähnt auch, daß die meisten distinctiones auf der finalis erfolgen („Additur quoque et illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt", 115: 11,18). Demnach stellen die distinctiones und die Anfänge der Gesänge eine weitere wichtige Determinante des modus dar.

Zur Erklärung dessen verweist Guido auf die neumae (Merkmelodien wie *Primum quaerite regnum Dei*, *Secundum autem*, usw.), die erfunden worden seien, um „den modus eines cantus herauszufinden". Wie seine Ausführungen verdeutlichen, sind diese neumae besonders nützlich, um den modus von Gesängen, die auf Psalmtönen gesungen werden, zu bestimmen:

Mox enim ut cum fine alicuius antiphonae hanc neumam bene viderimus convenire, quod autenti proti sit non opus est dubitare; sic et de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsorium et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribuntur... (CSM 4, 154: 13,7–8).

Guidos Behandlung dieser neumae ist in gewisser Weise doppeldeutig, da sie den Anschein erweckt, als besäßen neumae die Eigenschaften von Psalmtönen bzw. von den differentiae der Psalmtöne. Indem er die Tonhöhen, auf denen die Distinctiones der Gesänge beginnen und enden können, spezifiziert, bezeichnet er eigentlich die Rezitationstöne, die ersten Noten der differentiae, der jeweiligen Psalmtöne:

Ibi enim praevidetur in quibus vocibus singulorum modorum cantus rarius saepiusve incipiant et in quibus minime id fiat, ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero, praeter deuterum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere; plagae autem

proti vel triti ad tertias intendunt, et plagae siquidem deuteri vel tetrardi ad quartas intendunt (CSM 4, 154 f.: 13,10–15);
vgl. zu diesem Passus den *Commentarius in Micrologum Guidonis Aret.* (1070; loc. cit. 146), wo das Verhältnis von neumae, tenor und differentia deutlich wird.

Guido schließt an diese Erörterung der initia und distinctiones eine Abh. über den Ambitus der modi an, die auch den Bereich vollständiger oder teilweiser Transpositionen umfaßt. Mit Ausnahme des tritus unterschritten authentische Gesänge ihre finalis selten um mehr als einen Ton und könnten bis zu einer None oder sogar Dezime über sie hinaussteigen. Der normale Ambitus plagaler modi reiche eine Quinte über und unter die finalis, doch könne diese auch bis zu einer Sexte überschritten werden. Besonders interessant ist die Aussage, zuweilen sei eine Transposition notwendig, damit die plagalen Formen des protus, deuterus und tritus auf dem a, h oder c acuta enden können:

Memineris praeterea, quod sicut usualium cantuum attestatione perhibetur, autenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem ad octavam et nonam vel etiam decimam. Plagae vero ad quintas remittuntur et intenduntur. Sed intensioni et sexta auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona et decima. Plagae vero proti, deuteri et triti aliquando in .a.♮.c. acutas necessario finiuntur (CSM 4, 155 f.: 13,16–22).

Guido beendet die Erörterung der modi als melodischer Kategorie mit dem vermutlich ersten Versuch einer Beschreibung des mus. Charakters der modi, wobei die modi in dem betreffenden Abschn. allerdings entsprechend der Formulierung „Est autem tropus species cantionis qui et modus dictus est" (CSM 4, 157: 13,29) als tropi bezeichnet werden. Beispielsweise zeichne sich der deuterus authentus durch unterbrochene Sprünge aus; der tritus plagalis sei „vergnüglich", der tetrardus authentus hingegen „geschwätzig", der tetrardus plagalis „lieblich" (CSM 4, 159: 14,6). Guidos Charakterisierungsversuch ist wohl von den Darstellungen der alten griech. modi bei Boethius und anderen Theoretikern angeregt. Und obwohl diese knappen Kennzeichnungen nur wenige konkrete Informationen enthalten, dienten sie als Ausgangspunkt für spätere und ausführlichere Charakterisierungen der modi. So folgen beispielsweise im anon. *De tract. tonorum* (12. Jh.) nach der Erinnerung, daß „In superiori tractatu dictum est musycam non parvum vim habere commovendi animos audientium", weitere Charakterisierungen dieser „vis" der modi, die von Boethius und Johannes Affl. stammen (vgl. M. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 109). Diesen Ansatz erweitern spätere Theoretiker, die hervorheben, daß die „ethischen" Wirkungen der modi beim Verfertigen von Musik berücksichtigt werden sollten. So übernimmt etwa Hieronymus de Mor. im *Tract. de musica* Ausführungen von Johannes Affl. zu dem in der Musik selbst erkennbaren Ausdruckscharakter der modi (vgl. unten, III. (2)), ohne die einzelnen modi zu nennen, und verlangt einen der plagalen modi, wenn der Gesang „maturus" oder „tristis" sein soll, und einen authentischen, wenn es um Wirkungen wie „lascivus" oder „laetus" geht.

(h) In den Kommentaren zu Guidos Schriften setzt ein Prozeß der Kategorisierung und Zusammenführung der Bedeutungselemente von modus ein, indem modale Unterscheidungen auf der Grundlage von distinctiones, ambitus und Transposition bzw. Transformation getroffen werden. Der anon. *Liber specierum* (2. Hälfte 11. Jh.), der möglicherweise dem früher Guido zugeschriebenen *De modorum formulis* folgt, entwickelt Kategorien, die auf fünf Typen von distinctiones gründen:

Quot sunt genera distinctionum? Quinque, videlicet appositivae, subpositivae, praepositivae, mixtae et abusivae (ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones...*, 51 f.: 39,41).

Laut dem anon. Autor erfolgen „hinzufügbare" (appositivae) distinctiones auf der Ebene der finalis, „unterlegbare" (suppositivae) unter der finalis, „vorangesetzte" (praepositivae) über der finalis; „gemischte" (mixtae) haben plagale distinctiones in authentischen modi und umgekehrt; „uneigentliche" (abusivae) besitzen distinctiones, die weder authentisch noch plagal sind.
Dieser Prozeß der Kategorisierung wird in den *Quaestiones in musica* (um 1100) fortgesetzt, denn Kategorien treten hinzu, die sich weniger auf distinctiones als auf Transposition oder Ambitus stützen:

Sunt enim modi autentici, sunt plagales, sunt communes; sunt perfecti, sunt imperfecti; sunt transpositi, sunt transformati; sunt autenticae elevationis et plagalis depositionis (ed. Steglich, Lpz. 1911, 41 f.).

Bestimmt werden hier und in sachverwandten Passagen anderer Texte die modi perfecti durch normalen Auf- oder Abstiegsraum, die imperfecti aber als plagale, die weder Oberquinte noch Unterquarte (der Finalis) einbeziehen. Die modi imperfecti bilden damit den Gegensatz zu solchen melodischen Gestalten, die sowohl einen authentischen höheren als auch einen plagalen tieferen Tonumfang besitzen (für den die *Quaestiones* das Responsorium *Quomodo fiet iste* und die Antiphon *Fideles sermo* als Beispiele nennen) und deshalb cantus mixti oder permixti genannt werden:

Perfecti vero sunt, qui et perfecte ascensum et descensum sibi regulariter concessum expediunt et secundum

legitimam sui moduli qualitatem et in principio et in medio et in fine recte incedunt. Imperfecti vero maxime dicuntur plagales neque superius diapente attingentes neque inferius diatessaron admittentes. De transpositis sive transformatis explicare proximae erit quaestionis (42);

vgl. Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304), dem zufolge Gesänge mit einem authentischen oberen und einem plagalen unteren Tonumfang als mixti oder permixti bezeichnet würden: Quidam tamen cantum ecclesiasticum a communi separantes de ipsis tonis ecclesiastici cantus dederunt regulas speciales tonorum scilicet permixtorum. Qui toni dicuntur mixti, eo quod tam pares quam impares ex authenta intensione remissioneque plagali miscentur (loc. cit., 159: 14–19); vgl. auch Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (CSM 3, VI, 106).

Modus transformatus bezeichnet in den *Quaestiones* die „Umformung" einer Melodie durch Eingriff in die ihrem Modus zugrunde liegende Stufenfolge, vorwiegend durch „fehlerhaftes" b (statt h) im siebenten und achten Modus:

Transformatus modus dicitur, qui trans formam propriae qualitatis in formam convertitur alterius proprietatis, ita ut melodia plerumque magis videatur eius esse modi, cuius non est, quam eius, cuius est. Quae vitiosa transformatio maxime fit per b molle et frequentius in septimo et octavo tono, quando scilicet cantilena per sinemmenon decurrit tetrachordum, ut G sonet prothum, a deuterum, b tritum, c tetrardum (loc. cit., 50 f.).

Der Modus transpositus hingegen gilt als geläufiges Verfahren der Versetzung einer Melodie auf eine dafür geeignete verwandte Tonstufe:

Transpositus modus dicitur, qui a propria sede in socialem cordam cantandus transponitur. Differt autem a transformato, quod ille fit vitio, iste regulariter et necessario. Fit autem omnis cantus transpositio tum ex parte tum ex toto (53).

Der anon., Osbern von Canterbury zugeschriebene Traktat *De re musica* (11./12. Jh.) enthält eine der deutlichsten Beschreibungen des Gebrauchs von Transpositionen, um einen melodischen Duktus in einem gegebenen modus (oder tonus) ohne chromatische Alteration anzupassen; ein transponierter cantus wird als transversus oder translatus bezeichnet:

Hae quattuor voces .D.E.F.G. sunt finales regulariter octo modorum. In .D. enim finem coaptat regulariter autentus protus et plagalis proti, id est primus et secundus tonus. Sed si protus vel plagalis eius sub finali ditonum quandoque velint habere, quia effectus iste deest sub .D., in .a. acuta, quae socialis eius est, quae eius modi est et diapente primi toni et secundi regulariter cum .D. constituit, finem coaptandi vel omnes distinctiones finiendi tam autento quam plagali licentia datur, et in omnibus vocibus suis sive in elevatione sive in depositione hanc .a. pro propria finali .D. habendi licentia omnibus modis conceditur...
Huiusmodi vero cantus transversus cantus vocatur, quia translatus est de propria finali ad socialem, et in sociali confidens tantum ultra concessivas voces elevatur, ut ad propriam finalem redeundi licentiam non habeat, sed in sociali, quasi ex ea exordium sumpsisset, finem sumat (Divitiae Musicae Artis A, Xa, 37 f.: 98–116).

(2) Zu Beginn des 12. Jh. bietet Johannes Affl. eine ETYMOLOGISCHE UND HISTORISCHE ABHANDLUNG DES TERMINUS, bindet aber auch den Psalmton-Tenor in die Modustheorie ein und macht neue Aussagen zur Charakterisierung. Hinsichtlich der Behandlung von modus ist sein Traktat *De musica* (zw. 1100 u. 1121) in großem Maße Guido Aret., in geringerem Maße Pseudo-Odo verpflichtet. Die Aussagen über Tonumfänge, initia und distinctiones der modi stimmen ebenso wie die Darstellung der affines für protus (D–a), deuterus (E–h) und tritus (F–c) weitgehend mit den Ausführungen Guidos überein; die Erörterung der Stimmlage als Orientierungshilfe bei nicht eindeutigen Gesängen ist von Pseudo-Odo entlehnt. Gleichzeitig jedoch geht Johannes in drei Bereichen über seine Vorgänger hinaus.
Im Zeichen der neuen hermeneutischen Methoden und Ansprüche des Hohen Mittelalters, aber offenbar auch bewogen durch einen stärkeren Sinn für die ‚Bedeutsamkeit' des Wortes modus als mus. Terminus, unternahm Johannes als einer der frühesten Autoren eine gleichsam etymologische und historische Erörterung des Terminus modus. Etymologisch leitet er modus von „moderando" oder „modulando" ab, da „Gesang" (cantus) durch modi regiert („moderatur") oder geordnet („modulatur") werde:

Modi a moderando sive modulando vocati sunt, quia videlicet per eos cantus moderatur id est regitur, vel modulatur id est componitur (CSM 1, 77: 10,7); vgl. Anon., *De tract. tonorum* (2. Hälfte 12. Jh.; ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 107), Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304; ed. Cserba, Regensburg 1935, 152) u. Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (CSM 3, VI, 87).

Die anschließende Erklärung – „Quos autem nos modos vel tropos nominamus, Graeci phtongos vocant" (ibid.) – geht wohl auf die *Musica enchiriadis* zurück, in der die vier soni, welche die toni oder modi bestimmen, mit dem griech. Begriffswort phthongi bezeichnet werden (vgl. oben, III. (1)(a)). Johannes erläutert anschließend die Ähnlichkeiten zwischen den toni gregorianischer Gesänge und den toni oder Akzenten der Prosodie, wobei er betont: da die modi, indem sie sich in den drei Tonhöhenbereichen der graves, finales und acuti bewegten, die je drei ‚varietates' der accentus (gravis, circumflexus, acutus) und der distinctiones (colon, comma, periodus) ‚nachahmten', seien sie auch dazu legitimiert, deren nomen – tonus – anzunehmen (vgl. Reckow 1972, 615). Demgemäß bemerkt Johannes – erstmals seit dem

9. Jh. (vgl. oben, III. (1)(a)) –, daß „modi nicht gänzlich falsch toni genannt werden" („modi non omnino abusive toni vocantur", 80: 10,27). Des weiteren gibt Johannes einen kurzen Überblick über die Gesch. der modi mit den zunächst vier Formen – zu den Finales protus, deuterus, tritus, tetrardus –, die später durch Unterscheidung von authentisch und plagal acht modi ergaben.

Eine weitere Neuerung des Johannes besteht darin, daß er den Psalmton-Tenor, der implizit seit dem 9. Jh. einen Bestandteil der cantus-Theorie bildete, vollständig in die Modustheorie integriert. Entscheidend ist Cap. 11 *De tenoribus modorum et finalibus eorum*, das übrigens nicht nur tonus, sondern auch tropus synonym mit modus verwendet. Johannes bestimmt den „Tenor" als erste Note des *Saeculorum amen*, gibt für sie vier mögliche Stufen an (F, a, c, d) und erwähnt, daß ein und derselbe Tenorton für drei verschiedene modi gelten kann (beispielsweise a für den ersten, vierten und sechsten modus).

Die Angaben zu den tenores umfassen auch Anfangstöne für die Psalmtöne, beispielhafte Melodien und die Buchstaben (a=1, e=2, i=3, etc.), die in einigen mittelalterlichen Hss. als Bezeichnungen für die modi zu finden sind.

Ein letzter Bereich, zu dem Johannes wichtige Aussagen macht, betrifft die Charaktere der modi (vgl. oben, III. (1)(g)) und bietet eine Reihe neuer Beschreibungen, die in einigen Fällen auf genuine mus. Qualitäten anspielen. „Langsames und feierliches Umherschweifen" charakterisieren den ersten modus, „strenges und fast hochmütiges Stolzieren" den dritten, ein „plötzlicher Fall in die Finalis" den fünften und „auffällige Sprünge" den siebten modus:

Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit, alios severa et quasi indignans tertii persultatio iuvat, alios adulatorius quarti sonus attrahit, alii modesta quinti petulatia ac subitaneo ad finalem casu moventur, alii lacrimosa sexti voce mulcentur, alii mimicos septimi saltus libenter audiunt, alii decentem et quasi matronalem octavi canorem diligunt (CSM 1, 109: 16,4–5).

Demnach bemüht sich Johannes um eine Zusammenfassung der modalen Theorie und Praxis seiner Zeit; er versucht überdies, den Ausdruck modus historisch und etymologisch zu erfassen. Die Tatsache, daß die technischen Beschreibungen der modi nicht über die Aussagen früherer Theoretiker hinausgehen, signalisiert ebenso wie die Erklärung, daß die modi „nicht gänzlich falsch" als toni bezeichnet werden, das Ende dieser Phase des Gebrauchs von modus als Bezeichnung für eine melodische Kategorie.

(3) Verschiedene Traktate der Zisterzienser im 12. Jh. bereichern die Theorie von modus um neue terminologische und inhaltliche Aspekte, so um die PRÄZISE CHARAKTERISIERUNG DER MUSIKALISCHEN EIGENSCHAFTEN VON CANTUS IN DEN EINZELNEN MODI UND STRENGERE ANWENDUNG DER DEN UMFANG UND MELODISCHEN DUKTUS BETREFFENDEN PRINZIPIEN.

Nachdem die erste Phase der Bildung einer mittelalterlichen Modustheorie abgeschlossen ist, läßt sich im 12. Jh. das Bestreben erkennen, alle Gesänge den Kriterien dieser Theorie unterzuordnen und die Theorie selbst weiter zu verbessern. Diese mit den Zisterziensern in Zusammenhang stehende Theorie (und Praxis) erhielt somit eher vorschreibenden als beschreibenden Charakter. Die eingeführten Neuerungen betreffen eine kategorial neue Terminologie, präzisere Charakterisierungen der mus. Eigenschaften von cantus in jedem modus, eine strengere Anwendung der den Tonumfang und melodischen Duktus betreffenden Prinzipien und damit gleichzeitig eine Verurteilung regelwidriger Gesänge sowie den Vorschlag einer entsprechenden Verbesserung.

Die früheste und vollständigste Aufstellung zisterziensischer modus-Prinzipien stammt von Guy de Charlieu. Ziel seiner *Regulæ de arte musica* (um 1140) ist die Bestimmung des modus eines jeden cantus, unabhängig davon, ob es sich um einen regulären oder irregulären modus handelt. Er listet eine lange Reihe modaler Unterscheidungskriterien für Gesänge auf, wobei er erstmals den Ausdruck maneria (der dem modus vocum bei Guido Aret. entspricht) in die Modustheorie einführt sowie die Begriffe forma (worunter er eher „authentisch" oder „plagal" als „species" versteht), dispositio, progressio und compositio heranzieht. Diese Termini dienen zur Kennzeichnung der Gesänge, bei denen er „vollkommene" (perfecti), „unvollkommene" (imperfecti), „verminderte" (diminuti) oder „aufgelöste" (dissoluti) unterscheidet (entweder „durch Übertragung" [per translationem] oder „in Gegenüberstellung" [per oppositionem]). Die letzte Gruppe von Unterscheidungskriterien umfaßt initium, punctum und metrum eines cantus, sowie seculorum und neuma:

Denique totam intentionis vestre summam esse noveritis multis circumquaque exquisitis rationum probabilitatibus, tandem aliquod ponere documentum, quo certissime sciatur de quolibet cantu, cujus sit modi, demum an regularis vel irregularis sit. Hunc enim credimus esse fructum hujus operis cognoscere de cantu cujus sit manerie, et cujus forme illud per dispositionem, hoc per progressionem, sive per compositionem; demum qui cantuum sunt duplices, qui simplices; simplicium qui regulares, qui irregulares; iterum simplicium qui perfecti, qui imperfecti; imperfectorum, qui diminuti, qui dissoluti; dissolutorum, qui dissoluti per translationem, qui dissoluti per oppositionem, dissolutorum per oppositionem, qui compositionis ad oppositionem; qui progressionis ad compositionem; qui nature ad similitudi-

nem oppositionem habeant; demum quod initium, quod punctum, quod metrum; quod seculorum habeat psalmus unius ejusque modi, et quod quilibet eorum habeat neuma (CS II, 151 a).

In Ergänzung der genannten Termini führt Guy zwei weitere Ausdrücke ein, die für die zisterziensische Modustheorie charakteristisch sind: „mediatrix" (als Bezeichnung für die Quinte über der finalis in authentischen und für die finalis selbst in plagalen modi) und „initialis" als Bezeichnung für den tiefsten normalen Ton eines jeden modus. Beide Termini sind Bestandteil eines Diagramms der modi (CS II, 165), das jedem modus einen Ambitus von zehn Stufen zuweist und sich teilweise auf ein zehnsaitiges Psalterium stützt („Huic etiam numero psalterii concordat auctoritas, quia decacordum esse cognoscitur", CS II, 166 a).

Die mediatrices dienen vor allem zur Unterscheidung von authentisch und plagal. Während die authentischen modi eine Oktave über und einen Ton unter der Finalis umspannen, reichen die plagalen modi eine Quinte und drei Töne unter die Finalis. Kennzeichen ist, laut Guy, daß die Finalis des authentischen der mediatrix des plagalen modus entspricht:

Proprium ergo autentorum est ascendere ad octavam, et una voce sub finali descendere. Plagalium autem proprium est ad quintam vocem elevari et tribus vocibus deponi; autenti autem et plagales quia relative inter se dicuntur. Nulla ergo finalis est autentorum que non sit finalis plagalium. Quomodo ergo terminari possunt plagales qui tribus vocibus descendunt in finalibus autentorum, qui una sola voce descendunt? ad quod dicitur, quia qui finalis est in una linea, mediatrix est in alia (CS II, 158 a).

Terminologisch beachtenswert ist Guys Bemerkung, daß die modi „vulgariter" toni genannt werden:

Cum itaque initiales autentorum et mediatrices plagalium finales sint, quicunque cantus initialibus terminantur prime et secunde linee. Autentus est prime manerie, id est ad primum modum pertinet, qui vulgariter primus tonus dicitur (CS II, 168 a).

Bei Erörterung der kennzeichnenden Eigenschaften von modi in Gesängen nennt Guy die Kategorien natura, quantitas und qualitas, welche Aspekte der spezielleren Kategorien dispositio, progressio und compositio sind. Dispositio (natura) bezieht sich auf die Disposition der Halb- und Ganztöne in Beziehung zur finalis oder mediatrix, progressio (quantitas) verweist auf den Ambitus des cantus und compositio (qualitas) auf den charakteristischen melodischen Duktus sowie die Stimmlage der Gesänge in jedem modus:

Tria enim in cantu consideranda sunt: natura, quantitas, qualitas. Natura in dispositione; quantitas in progressione; qualitas in compositione.
Dispositionem fecit simplicium convenientium ordinatio; progressionem elevatio et depositio; compositionem tarditas morarum, saltuum levitas, et circuituum variatio (CS II, 169 a).

Den Erklärungen des Autors zufolge bestimmt man zunächst auf der Grundlage der Ganz- und Halbtöne die maneria; anschließend wird die progressio (ambitus und Stimmlage) betrachtet, damit über die forma entschieden werden kann, die entweder authentisch oder plagal ist. Bei einer beiden Formen gemeinsamen progressio aber muß die compositio berücksichtigt werden:

Cognito ergo de cantu per dispositionem cujus sit manerie, si propria ibi repereris progressionem sine omni inquisitione, patet tibi cujus sit forme, sive plagalis sive authentice. Quod si progressio communis est, compositionis consideratio necessaria est. Differentes enim habent compositiones autenti et plagales (CS II, 169 b).

Indem sich Guy einer Beschreibung der compositio zuwendet, nennt er stilistische Züge der modi im Sinn des Johannes Affl., die allerdings wesentlich spezifischer in bezug auf die mus. Charakteristiken sind und bestimmte Eigenschaften fordern:

Proprium est autentorum non morose gravari circa finem, sed quasi quadam alacritate elevari, et frequentare suum diapente. Proprium autem plagalium moras et circuitus suos facere circa finalem nec lasciviendo, sed quadam se debent extollere gravitate; etsi quando suum diatessaron excesserint, statim se debent recolligere infra (CS II, 169 b).

Im Zusammenhang mit den typischen Merkmalen der compositio eines jeden modus sieht Guy diese Charakteristiken in den neumata verkörpert. Er bietet ausführliche verbale und mus. Beispiele für die Eigenschaften einer melodischen Gestalt – compositio –, die einen Gesang authentisch oder plagal werden lassen, beendet allerdings den ersten Teil seines Traktats mit der Regel: „Cantus enim qui ultra sextum vocem ascendit, plagalis non est. Qui plus quam una voce descendit, autentus non est" (CS II, 171 a). Obwohl die modalen Hauptkategorien um eine Anzahl neuer Unterkategorien erweitert werden, läßt sich in Guys Schrift noch nicht vollständig jene „Erhärtung der Kategorien" erkennen, die für die zisterziensische Theorie im allgemeinen bezeichnend ist. Spätere Traktate, wie das anon. *Tonale Cisterciense* [Tonale S. Bernardi] (Mitte 12. Jh.), gehen in dieser Hinsicht sehr viel weiter.

Das zuletzt genannte Werk bietet in verkürzter, didaktischer Form die gleichen Termini und Kategorien wie Guys Traktat, erläutert jedoch darüber hinaus, wie sich Gesänge in jedem modus zu verhalten haben:

D[iscipulus]. Quot ergo vocum est cantus? M[agister]. Decem. D. Quare? M. Quia secundum dispositionem tonorum & semitoniorum, quam habent musici, nullus cantus fieri potest in decem vocibus vel citra, qui notari non possit, sed undecim vocum cantus fieri potest, qui notari non potest. Ideo non est necesse, ut usque ad

incertitudinem illam infra vel supra cantus exeat (GS II, 266 b).

Als in diesem Dialogtext der Schüler den Lehrer um Beispiele für „inconveniens progressio" bittet, die den Aufstieg eines authentischen mit dem Abstieg des plagalen modus verbindet, entgegnet der Lehrer: „Qui nimirum inconsulte progrediens, metasque debitas utrobique transgrediens, humano capiti caudam subiungit equinam" („Wer so unüberlegt fortschreitet und die vorgeschriebenen Grenzen auf beiden Seiten überschreitet, verbindet den Kopf eines Menschen mit dem Schwanz eines Pferdes"). Bestimmte Responsorien seien „mit dem Makel eines Muttermals behaftet", doch „wenn wir ohne Fehler fortschreiten, dienen wir der Gerechtigkeit" („Huius naevo vitii decolorata sunt haec responsoria: Sancte Paule. Cornelius. & plures alii cantus, circa quos ut ingrediamur sine macula, operati sumus iustitiam"). Derartige Verbesserungen werden expressis verbis in der anon. *Epistola Sancti Bernardi* beschrieben (1142–47). Ihr Autor ist insbesondere darauf bedacht, daß Gesänge nur auf die Stufe ihrer confinalis transponiert werden, vor allem solche, die von b Gebrauch machen, um eine künstliche maneria zu erzeugen (cantus in D- oder E-modi transponiert auf G oder Entsprechendes mit b) oder um weitere (‚systemfremde') Akzidentien zu gestatten. Beispielsweise sollten verschiedene cantus auf a verbessert werden, damit sie, wenn ihr Ende richtig „mutiert" ist, passend auf dem siebten Ton enden:

Horum ergo cantuum in A terminantium in quibus naturam suffocat similitudo, necessaria correctio est... Fine proinde competenter mutato, omnes huiusmodi cantus ad septimum tonum redactos reperies (CSM 24, 30: 70–73).

Der Anon. A. de Lafage (frühes 13. Jh.) erteilt den Rat, bei der Kompos. eines Gesanges „die Eigentümlichkeit seines modus zu bewahren":

Quisque igitur cantum facturus es, proprietates tonorum et semitoniorum attendas et ita cantum cures componere ut sui modi proprietatem valeat retinere, sic enim debet cantus omnis componi, ut, sui modi proprietatem retinens et certitudinem rationis admittens, alterius non valeat iudicari (ed. Seay, *An Anon. Treatise from St. Martial*, Neuilly-Sur-Seine 1957, 28: 10,5).

(4) Der Gebrauch von modus in der Notationslehre seit dem 13. Jh. (→ *Modus* [Rhythmuslehre]) mindert die Verwendung des Wortes als bevorzugte Bezeichnung für melodische Kategorie im System der Kirchentöne; erst im späten 15. und frühen 16. Jh. wird modus hier unter dem Einfluss antikisierender Tendenzen wieder aufgegriffen.

Betrachtet man den Ausdruck modus und das damit verbundene Konzept im Anschluß an Johannes Affl. und die von den zisterziensischen Theoretikern im 12. Jh. vorgenommenen Verbesserungen der Modustheorie, so begegnet man signifikanten Veränderungen erst wieder in Schriften aus dem späten 12. Jh. Dies ist auch dadurch begründet, daß die Termini tonus und tropus zunehmend gleichbedeutend mit dem Ausdruck modus behandelt oder ihm sogar als Bezeichnungen für eine melodische Kategorie vorgezogen werden.

Ein weiterer Grund liegt darin, daß modus für eine rhythmische Kategorie seit dem 13. Jh. ein unentbehrlicher Bestandteil eines jeden Traktats über die musica mensurabilis wird, wobei zuweilen präzisierende Bemerkungen den Bedeutungsrahmen einschränken, beispielsweise „Modus in hac parte est longarum et brevium ordinalis processio..." (W. Odington, *Summa de speculatione musicae* [um 1300], CSM 14, 131: 6,2). Entsprechend läßt der Gebrauch von modus als bevorzugte Bezeichnung für eine melodische Kategorie spürbar nach. In den wichtigsten Werken, die sich mit melodischer Kategorisierung auseinandersetzen, wird als bevorzugter Terminus für dieses Konzept tonus verwendet: beispielsweise im *Tract. de musica* von Hieronymus de Mor., im *Lucidarium* (1317/18) des Marchettus von Padua, im anon. *Tract. de natura et distinctione octo tonorum musice* (spätes 14. Jh.) und in J. Tinctoris' Schrift *De natura et proprietate tonorum* (1476). Erst im 16. Jh. kehrt in den weiter unten behandelten Schriften von H. Glareanus, G. Zarlino und anderen modus als bevorzugte Bezeichnung für eine melodische Kategorie wieder. Ein Zeuge dieses Übergangs, Engelbert von Admont, bestätigt den zeitgenössischen Gebrauch von tonus, nennt gleichwohl Gründe, die für eine Verwendung von modus sprechen:

De musica (zw. 1276 u. 1320): Antiqui quoque musici tonos musicos tropos, i.e. conversiones vocaverunt: idcirco quod secundum ipsorum variationes cantus musici per modulationes varias revertuntur in finem. Modernorum etiam quorumdam usus est in suis libris, ut non octo tonos, sed VIII. modos eos vocent, propter duas causas; primo, quia ipsorum varietate cantuum modulatio variatur, secundo ad differentiam consonantiæ primæ musicalis, quæ est tonus, ut æquivocatio evitetur. Moderni vero nostri temporis communiter in usu habent tonos appellare (GS II, 344 b f.).

Obwohl modus als bevorzugte Bezeichnung für eine melodische Kategorie ungebräuchlich wird, behandeln einzelne Theoretiker weiterhin modus gleichbedeutend mit tonus und tropus; es sind zumeist solche, die Boethius zitieren (beispielsweise Marchettus von Padua) oder nicht die musica mensurabilis behandeln (vgl. *Introd. musice sec. mag. de Garlandia* aus dem 13./14. Jh.). Andere Autoren, wie beispielsweise Lambertus, behaupten auch weiterhin, daß modus dem Ausdruck tonus vorzuziehen sei:

Tract. de musica (um 1270): Quos quidam minus periti musici secundum usum modernum tonos asserunt appellandos; quos contradicimus audenti ratione quod non debent vocari toni, immo potius modi... (CS 1, 260 b).

Zu Beginn des 15. Jh. jedoch lebt der Gebrauch von modus wieder auf, vermutlich aufgrund eines neuerlichen Interesses für die klassisch-antike Kultur im allgemeinen, das auch antikisierende Tendenzen in der Musiktheorie auslöst.

So stellt Fr. Gafori in dem Bestreben, seine Kenntnis der Musiktheorie zu fundieren, unter dem Titel *Theor. opus musice discipline* (Neapel 1480) ein Kompendium aus Boethius' Musikschriften zusammen, das erweitert sowie revidiert unter dem Titel *Theorica Musicae* 1492 in Neapel erschien. Von Boethius übernimmt Gafori den Terminus modus als bevorzugte Bezeichnung für melodische modi, erwähnt aber, daß sie auch „tropi" oder „toni" genannt werden (*Theorica*..., Buch V, Cap. 8, f. k iiii). In der *Pract. musicae* (zw. 1481 u. 1483; Mailand 1496) gebraucht Gafori überwiegend das Wort tonus in bezug auf die Kirchentonarten. In Cap. 7 von Buch I jedoch, in dem er die Oktavgattungen als Kombinationen von Quint- und Quartgattungen erklärt, erwähnt er, daß die Alten (namentlich Ptolemaios) diese Systeme „constitutiones" oder modi nannten, daß jedes seinen eigenen Namen hatte und daß Ptolemaios einen achten modus mit der Bezeichnung Hypermixolydisch hinzugefügt habe:

Has autem diapason formulas Antiqui constitutiones dixerunt quasi plenum quodammodo modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens vnaquæque species conduceret. Ptholomeus autem quod ipsas & modos appellarent proprijs nominibus distinctos: vt totum perfectissimi quindecim chordarum systematis hijsce modulationibus adimpleret octauum modum superduxit in acutum... quam hypermixolydium quasi supra mixolydium nuncupauit (f. b iiij);

vgl. Boethius, *De inst. mus.* (um 500) IV, 15: Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 341: 22–24).

Im folgenden beschreibt Gafori diese Oktavgattungen mit ihren Namen und verweist für Einzelheiten auf sein *De Harmonia mus. instr. opus* (beendet 1500, veröff. Mailand 1518). Bemerkenswerterweise begegnet hier, einer langen und bis ins 11. Jh. zurückreichenden Tradition folgend, der Ausdruck „medietas" (Mitte) für den Teilungspunkt der Oktave. Neu ist zudem in bezug auf diese Mitte die Verwendung der näher bestimmenden Wörter arithmetisch und harmonisch. Nach weiteren Erklärungen zu den antiken modi, die von den einen toni, von den anderen tropi genannt würden, stellt sie Gafori in Beziehung zu den „maneries" im Sinne der Kirchentöne (ibid.). Anschließend verwendet Gafori statt modus nur noch den Ausdruck tonus, allerdings bietet er im 4. Buch seiner Schrift eine ausführliche Erörterung der modi, die er nun als modi und nicht mehr als toni oder tropi bezeichnet. Besonders hervorzuheben ist die Betonung der „Affekte" der modi und ihre Verbindung mit antiken Völkernamen.

Bei der Behandlung dieser Fragen wird auch von vielen späteren Theoretikern bevorzugt der Ausdruck modus gebraucht, auch von jenen, die tonus oder tropus als Standardbezeichnung für melodische Klassifizierung verwenden. Ein signifikantes Beispiel hierfür findet sich bei A. Ornithoparchus, der in diesem Zusammenhang das Begriffswort tonus im gesamten *Musicae activae micrologus* (Lpz. 1517) verwendet, abgesehen vom letzten Kap. aus Buch I, in dem die affektiven Eigenschaften der „modi" in Anlehnung an Johannes Affl. erörtert werden. Bei seiner Übers. (London 1609) berücksichtigt J. Dowland die terminologische Diskrepanz insofern, als er den ursprünglichen Ausdruck „modus" mit der Vokabel „Tone" wiedergibt und abgesehen vom Titel dieses Kap. („That divers men are delighted with divers Moodes") das Wort modus des Originaltextes nur dann mit dem Ausdruck „Moode" übersetzt, wenn Ornithoparchus den Cassiodorus zitiert.

Die antikisierenden Tendenzen, die sich erstmals bei Gafori beobachten lassen, dann bei Theoretikern wie J. Turmaier [Aventinus] (*Musicae rudimenta*, Augsburg 1516), Desiderius Erasmus (*Adagiorum Chiliades*, Venedig 1508) und anderen stärker ausgeprägt sind, erreichen bei H. Glareanus im *Dodekachordon* (Basel 1547) eine neue Ebene. Auf der Grundlage verschiedener antiker und spätantiker Autoritäten, insbesondere des Boethius, errichtet Glareanus seine Theorie der zwölf modi.

In Buch II des *Dodekachordon* überprüft Glareanus die Regeln, auf die sich Boethius' Ausführungen zu den „modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant" stützen. Wie Boethius leitet auch Glareanus die modi von den Oktavgattungen ab. Im Unterschied zu jenem jedoch setzt er erstens modi mit den Gattungen gleich und leitet zweitens die Oktavgattungen nicht durch eine sukzessive Teilung der diatonischen Skala, sondern durch die wechselseitige Kombination von Quint- und Quartgattungen ab. Als Rechtfertigung dient, daß die Oktave sowohl harmonisch als auch arithmetisch teilbar ist, wobei die Quarte im ersten Fall über, im zweiten Fall unter der Quinte liegt. Von den so ermittelten 24 Oktavgattungen lehnt Glareanus zwölf ab, bei denen entweder mehr als drei oder weniger als zwei Töne zwischen den beiden Halbtönen liegen (68 f.). Den zwölf verbleibenden Oktav-„connexiones" weist er die sieben modalen Namen zu, die Boethius ihnen gegeben hatte (Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius), sowie fünf weitere Namen, die laut G. Valla (*De expetendis et*

fugiendis rebus opus, Venedig 1501) auf Aristoxenos zurückgehen (Hypoiastius, Hypoaeolius, Iastius, Aeolius u. Hyperiastius). Später ersetzt Glareanus Iastius durch Ionicus, Hypoiastius durch Hypoionicus, Hyperiastius durch Hypomixolydius, und beschreibt das resultierende System der modi (in Beziehung zur Finalis geteilte Oktavgattungen) folgendermaßen:

Modos diuidi posse in principes & subditos, quos nunc subiugaleis uocant, uetustiores Plagios. Principes esse, qui diuisi harmonicôs, cantus finem infima diapason chorda constituunt, quorum sint numero sex. Æolius, Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, ac Mixolydius. Subiugaleis uero, qui diuisi arithmeticôs, cantus finem infima diapente chorda constituunt, eadem cum suis principibus, quorum itidem sint numero sex, Hypoælius, Hypoionicus, Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, ac Hyperionicus, siue Hypomixolydius. Finales igitur duodecim Modorum chordæ ita habent secundum ipsorum naturam. Æolij ac Hypoæolij in A. Ionici ac Hypoionici in C. Dorij ac Hypodorij in D. Phrygij ac Hypophrygij in E. Lydij ac Hypolydij in F. Mixolydij ac Hypomixolydij in G (101).

(5) Die Übertragung von H. Glareanus' Theorien ins Ital. durch G. Zarlino markiert den Anfang der Verwendung des Terminus modus als KLASSIFIZIERENDER GATTUNGSBEGRIFF FÜR MELODIE.
Ebenso wie das System der zwölf melodischen Kategorien übt auch Glareanus' Wahl der Bezeichnung „modus" großen Einfluß auf die Modustheorie aus. In der Tat beginnt der Gebrauch von modus oder einem seiner fremdsprachlichen Äquivalente wie ital. modo, franz. mode, engl. mode, mood oder moode als klassifizierendem Gattungsbegriff für Melodie mit Zarlinos Darstellung, selbst wenn Zarlino von den *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571) an, daher auch in der dritten Auflage der *Istitvtioni harmoniche* (Venedig 1573), die Zählung der modi so veränderte, daß die Moduspaare (authentisch und plagal) von C bis a fortschreiten; die Namen der Modi, in den *Dimostrationi* gleichfalls umgestellt, blieben in den *Istitutioni* jedoch die seit Glareanus üblichen.

(6) Bei G. Zarlino als einem der ersten bedeutenden Theoretiker läßt sich zudem die ÜBERNAHME DES TERMINUS IN DEN BEREICH DER POLYPHONIE nachweisen.
Der Abschn. über den Kontrapunkt, der den dritten Teil der *Istitvtioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) bildet, ist die wichtigste frühe Quelle für den Gebrauch des ital. Ausdrucks modo in diesem Sinn. Ältere Theoretiker wie J. Tinctoris und P. Aaron, aber auch spätere wie I. Aiguino da Brescia (*Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, Venedig 1581) und P. Pontio (*Ragionamento di mvsica*, Parma 1588) gebrauchen den Ausdruck tonus bzw. die ital. Form tuono.

Bei der Auflistung allgemeiner Bedingungen für die Kompos. von polyphoner Musik erklärt Zarlino: „La Quinta [conditione] è, che la cantilena sia ordinata sotto vna prescritta & determinata Harmonia, o Modo, o Tuono..." (*op. cit.*, 200). Die wesentlichen Komponenten dieser Anweisung betreffen kontrapunktische Einsätze und Kadenzen: Sukzessive Einsätze sollen auf den „chorde estreme, ouero sopra le mezane dei Modi", auf denen das Imitationsmotiv basiert, stehen (202); Kadenzen sollen, ähnlich, „nelle proprie chorde regolari dei Modi, nei quali sarà composta la cantilena" erfolgen (248).
In Teil IV, Cap. 18 erläutert Zarlino die in den Zitaten erwähnten „äußersten" und „mittleren" sowie die „angemessenen und regulären" Stufen der modi. Auf den „äußersten Noten des Diapente und Diatessaron und auf der mittleren Note, die das Diapente in einen Ditonus und einen Semiditonus teilt", soll ein Musikstück beginnen:

...li ueri & naturali Principij non solamente di questo: ma etiandio di qual si uoglia altro Modo, siano nelle Chorde estreme delle loro Diapente & Diatessaron; & nella Chorda mezana, la qual diuide la Diapente in un Ditono & in uno Semiditono... (392).

Reguläre Kadenzen werden auf den „äußersten" Noten des modus (Oktave, Quinte oder Quarte) sowie auf Ditonus oder Semiditonus, der die Quinte über der Finalis teilt, gebildet, im Fall des ersten modus folglich auf den Noten D, F, a und d:

Le Regolari sono quelle, che sempre si fanno ne gli estremi suoni, o Chorde delli Modi; & doue la Diapason in ciaschedun Modo harmonicamente, ouero arithmeticamente è mediata, o diuisa dalla Chorda mezana; le quali Chorde sono le estreme della Diapente & della Diatessaron; nelle quali è diuisa: simigliantemente doue la Diapente è diuisa da una chorda mezana in un Ditono & in un Semiditono & per dirla meglio; oue sono li ueri Principij & naturali di ciascheduno Modo: l'altre poi facciansi doue si uogliano; si chiamano Irregolari. Sono adunque le Cadenze regolari di questo Modo quelle, che si fanno in queste Chorde C, E G & c (ibid.).

In allen modi gelten als Hauptnoten die Grenznoten des Oktavambitus sowie Terz und Quinte über der Finalis. Diese einfache und konsistente Formulierung fand ihr Echo in verschiedenen späteren Abh. der modi in lat. Sprache, aber auch in dtsch. Traktaten des 17. Jh.

(7) Die Theorie der zwölf modi in H. Glareanus' wie in G. Zarlinos Fassung bildet die Grundlage für zahlreiche spätere Abh., in denen es sich als wichtige Neuerung um die Behandlung von modus auf der GRUNDLAGE DES DREIKLANGS UND SEINER UMKEHRUNGEN handelt. Nach Ansätzen zu einer Berücksichtigung dieser Kriterien bei Zarlino, J. Burmeister (*Musica poetica*, Rostock 1606)

und O. S. Harnisch (*Artis musicae delineatio*, Ffm. 1608) war J. Lippius vermutlich der erste, der die zwölf modi durch Dreiklänge auf der Finalis, der dritten und der fünften Stufe definierte, die auch die Hauptorte für Kadenzen bilden.

Die Modusdefinition in Lippius' *Synopsis mvsicæ novæ* (Straßburg 1612) läßt keinen Zweifel über ein polyphones Verständnis von modus und über den Dreiklang (trias harmonica) als theor. Basis, die auch die Unterscheidung zwischen einfachem (simplex) und zusammengesetztem (compositus) modus bestimmt:

Modus Musicus est, juxtà quem Cantus Harmonicus... constringitur & cum omnibus, quibus constat Melodiis Vna fit, dum certis continetur Triados Harmonicæ limitibus in Octavæ τῆς διὰ πασῶν Harmonicè & Arithmeticæ mediatæ ambitu circulari...
Modus Musicus est vel Simplex: vel Compositus.
Simplex est, in quo una saltem dominatur Trias Harmonica cum suæ Octavæ Circulo ob Textum & Affectum simpliciorem (f. H 8 f.);
Compositus Modus ex Simplicioribus pronascitur... (f. I 3').

Lippius' Methode zur Differenzierung von authentisch und plagal bezieht sich auf die Position der Quarte ober- oder unterhalb des auf der Finalis basierenden Dreiklangs, wodurch die Oktave entweder harmonisch (authentisch) oder arithmetisch (plagal) geteilt wird:

Estque aut Primarius seu Authenticus: aut Secundarius, qui ab illo non nisi subjectione differt, unde ὑπότροπος, Plagius, Remissus seu Submissus vocatur: quia Mediatio Octavæ Harmonica quæ Competit Primario mutatur in Arithmeticam inversione Quartæ infrà Quintam manentem cum Triade (f. H 8' f.).

Polyphone Einsätze und Kadenzen sollen, wie bei Zarlino, auf verschiedenen Stufen des Dreiklangs über der modalen Finalis gebildet werden:

Primaria Fuga & Clausula est a Primâ Triadis Propriæ: Secundaria à Supremâ: Tertiaria à Mediâ (f. I 3).

Schließlich klassifiziert Lippius die modi danach, ob sie auf der Finalis einen Dur- (naturalior) oder einen Moll-Dreiklang (mollior) bilden:

Primarius ergo vel Legitimus est vel Spurius.
Legitimus est alius Naturalior qui tenet Triadem Harmonicam Naturaliorem: alius Mollior, qui Triadem Molliorem obtinet.
Uterque Trinus est juxta Species Triadum: ille Jonicus, Lydius, & Mixolydius: hic Dorius, Phrygius & Æolius: ut ita 6. sint Simplices Modi Primarii Legitimi & 12, cum suis ὑποτρόποις, Hypoionico, Hypolydio, Hypomixolydio, Hypodorio, Hypophrygio, & Hypoæolio sortiti appellationem à Gentibus quibus cuique suus placebant (f. I f.).

Lippius' Hervorhebung der Qualität des Dreiklangs als modale Determinante wird in der *Disputatio musica tertia* (Wittenberg 1610) noch deutlicher, wo der Autor die Zahl der Hauptmodi auf zwei reduziert, von denen der eine (über der Finalis) den Durdreiklang („Naturalem"), der andere den Molldreiklang („Mollem") enthält:

Hinc 6, Modos illos stringimus ad duos: unum, qui tenet Triadem Naturalem: alterum, qui Mollem: quorum uterque Trinus est juxta eandem Triadem, ex quâ, quod mirum, præcipua Cantilenæ Harmonicæ ornamenta Fuga, & Clausula sunt desumenda atque formanda (f. D 3').

(8) Die Schriften A. Werckmeisters bezeugen den im späten 17. Jh. einsetzenden Wortgebrauch zur IDENTIFIZIERUNG MIT DEM DUR-MOLL-GESCHLECHT (→ *Dur* V.).

Von den im letzten Abschn. zit. Ausführungen bis zur Gleichsetzung von modus mit Dur und Moll ist es nur ein kurzer Schritt, der sich wohl erstmals in den Schriften Werckmeisters nachweisen läßt. Dieser Autor betont mehrfach, wie wichtig die Kenntnis der zwölf modi für den Musiker sei, hält jedoch nur vier modi für gebräuchlich und erwähnt die Tendenz bei Musikern seiner Zeit, je nach Dreiklangsgehalt lediglich zwei modi zu unterscheiden und sie dur und moll zu nennen:

Musicæ mathematicæ Hodegus Curiosus (Ffm. u. Lpz. [1686] 1687): Weil aber die Music... heutiges Tages gantz anders/ und nur etwa 4. *modi* im Gebrauch sind/ als *Jonicus*, mit dem *Mixolydio*. und *Dorius* mit dem *Æolio*, mehrentheils in dem *ambitu* der *quartæ* vermischet/ so können dannenhero nicht mehr als 2. *modi* anjetzo statuiret worden... Der erste kan genennet werden *modus naturalis*, weil er die *Tertiam majorem* allemahl im Anfange nechst dem Fundament *clave*, nach der naturlichen Ordnung der *proportional*-Zahlen 4.5.6.8. behält/ als in *clavibus*: c e g c' oder d fis a' d etc. Der andere kan genennet werden *minus naturalis*, weil die *radical*-Zahlen in ihrem natürlichen *progressu*, weiter *à perfectione*, und daher eine solche freudige *Harmoniam* nicht verursachen als die vorigen: der natürliche *progress* dieses *modi* ist: 10. 12. 15. 20. welcher da weiter *ab unitate*, als der erste. ...wir können auch den einen *modum* nennen/ *perfectum*, denn andern *minus perfectum*: etliche *practici* nennen dieses *dur*, und *moll*. als c e g. ist c. *dur*. c. *emoll*. [sc. es] ⟨g⟩ ist c. *moll*. d fis a ist d *dur*. d f a ist d *moll* (124 f.).

Lit.: A. AUDA, Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médievale, Acad. royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires III, 1, Brüssel 1930; P. WAGNER, Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, Studien zur Musikgesch., Fs. Guido Adler, Wien 1930; FR. ST. ANDREWS, Medieval modal theory, Diss. Cornell University, Ithaca, New York 1935; M. APPEL, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Diss. Bln 1935; O. GOMBOSI, Studien zur Tonartenlehre d. frühen Mittelalters, AMl X, 1938–XII, 1940; P. THOMAS, Principes de la théorie modale hexachordale dans les théoriciens médiévaux et principalement dans Guy d'Arezzo, Kgr.-Ber. Tournai 1952; B. MEIER, Die Hs. Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre d. 15. Jh., MD VII, 1953; C. DAHLHAUS, Die Termini Dur u. Moll, AfMw XII, 1955; DERS., Unters. über d. Entste-

hung d. harmonischen Tonalität, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. II, Kassel 1968, ²1988; M. RUHNKE, J. Burmeister. Ein Beitr. zur Musiklehre um 1600, Schriften d. Landesinst. für Musikforschung Kiel V, Kassel u. Basel 1955; KL. W. NIEMÖLLER, Zur Tonus-Lehre d. ital. Musiktheorie d. ausgehenden Mittelalters, KmJb XL, 1956; K. W. GÜMPEL, Zur Interpretation d. Tonus-Definition d. Tonale Sancti Bernardi, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. der Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Wiesbaden 1959; H. HÜSCHEN, Art. Modus, MGG IX, 1961; DERS., Der Modus-Begriff in d. Musiktheorie d. Mittelalters u. d. Renaissance, Mittellat. Jb. II, 1965; H. OESCH, Berno u. Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker, Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Bd. II/9, Bern 1961; H. POTIRON, La terminologie grecque des modes, Études grégoriennes VII, 1967; DERS., La définition des modes liturgiques, ibid. IX, 1968; DERS., Les équivoques terminologiques, ibid. IX, 1968; FR. RECKOW, Aspekte d. Ausbildung einer lat. mus. Fachsprache im Mittelalter, Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972; H. SCHNEIDER, Die franz. Kompositionslehre in d. ersten Hälfte d. 17. Jh., Mainzer Studien zur Musikwiss. III, Tutzing 1972; W. TH. ATCHERSON, Key and Mode in Seventeenth-cent. Music Theory Books, Journal of Music Theory XVII, 1973; B. MEIER, Die Tonarten d. klass. Vokalpolyphonie, Utrecht 1974; E. FERRARI-BARASSI, I Modi ecclesiastici nei trattati mus. dell'eta carolingia, Studi mus. IV, 1975; TH. MATHIESEN, Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: APMONIA, Fs. P. Alderman, Provo, Utah 1976; J. LESTER, Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany 1592–1680, JAMS XXX, 1977; DERS., Between Modes and Keys: German Theory, 1592–1802, Stuyvesant, N. Y. 1989; M. BERNHARD, Studien zur Epistola de armonica inst. des Regino von Prüm, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission [d. Bayerischen Akad. d. Wiss.] V, München 1979; H. POWERS, Art. Mode, New GroveD XII, London 1980; DERS., Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, JAMS XXXIV, 1981; B. V. RIVERA, German Music Theory in the Early 17th Cent.: The Treatises of Johannes Lippius, Ann Arbor, Mich. 1980; CH. M. ATKINSON, The Parapters: Nothi or Not?, MQ LXVIII, 1982; DERS., Harmonia and the ‚Modi, quos abusive tonos dicimus', Kgr.-Ber. Bologna 1987; J. BALLKE, Unters. zum 6. Buch d. Speculum Musicae d. Jacobus von Lüttich unter besonderer Berücksichtigung d. Tetrachord- u. Moduslehre, Ffm. 1982; E. WITKOWSKA-ZAREMBA, ‚Toni' i ‚modi' w teorii musicae planae I.pol.XVI w. [‚Toni' u. ‚Modi' in d. Musica plana-Theorie d. frühen 16. Jh.], Muzyka I, 1983; A. BARKER, Greek Mus. Writings, 2 Bde, Cambridge 1984 u. 1989; CL. V. PALISCA, Humanism in Ital. Renaissance Mus. Thought, New Haven 1985; R. CROCKER, Frankish music theory, NOHM II, Oxford 1990; CHR. BERGER, Hexachord, Mensur u. Textstruktur. Studien zum franz. Lied d. 14. Jh., BzAfMw, Stuttgart 1992; CHR. HILEY, Western Plainchant. A Handbook, Oxford 1993; CHR. MEYER, N. C. PHILLIPS u. K. SCHLAGER, Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Gesch. d. Musiktheorie IV, Darmstadt 1996.

Übersetzung: Imke Misch, Freiburg i. Br.

Charles M. Atkinson, Columbus, Ohio 1995

Modus (Rhythmuslehre)

lat., Maß, Art, Eigenschaft, Weise, Regel; ital. modo; frz. mode; engl. mood.

Der Ausdruck wird seit der Antike gemeinsprachlich und als Terminus der Musiktheorie, Grammatik und Logik gebraucht. In der antiken und mittelalterlichen Musiktheorie werden die Tonarten als modi bezeichnet, in der letzteren auch die Intervalle, in Grammatik und Logik die Aussageweisen des Zeitworts (Indikativ, Konjunktiv usf.), die Arten der Determination der Satzaussage durch Adverbien wie ‚notwendig' und ‚wahrscheinlich' und die Syllogismusarten. Im allgemeinen dient modus als Klassifikationsbegriff (neben genus, species und – seit dem 12. Jh. – maneries oder maneria). Als solcher dürfte der Ausdruck auch in die Rhythmus- und Notationslehre eingeführt worden sein (frühester Beleg: Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, um 1240). Diese Deutung wird durch den synonymen Gebrauch von modus und maneries bei Garlandia gestützt. Zwar ist maneria (Art) schon bei Bernhardus Clarevall., *Tonale* (1. Hälfte 12. Jh.), GS II, 266aff., und Guy d'Eu, *Regulae de arte musica* (1. Hälfte 12. Jh.), CS II, 157aff., mus. Terminus, nämlich für die durch Oberterz und Untersekund bestimmte Art der Kirchentonfinalis; doch stellen erst spätere Autoren eine Beziehung zwischen den rhythmischen modi und den Kirchentönen her.

I. (1) Mit dem KLASSIFIKATIONSBEGRIFF modus oder maneries bezeichnet Garlandia (um 1240) die Art der Aufeinderfolge von langen und kurzen Tönen. Er führt sechs solche Arten auf (species maneriei, modi). Der „rectus modus" von dreien dieser Arten resultiert aus der recta mensura, dem Maß einer Note, die eine recta longa (zweizeitig) oder eine recta brevis (einzeitig) mißt. Vom perfekten „modus" (Art, Form) eines modus (Quantitätenfolge) spricht Garlandia, wenn die Quantitätenfolge mit der gleichen Quantität bzw. Quantitätengruppe wie derjenigen endet, mit der sie beginnt, vom imperfektem, wenn sie mit der anderen endet. (2) Bei Garlandias Nachfolgern ist modus fester TERMINUS FÜR ART DER AUFEINANDERFOLGE VON LANGEN UND KURZEN TÖNEN. (3) Seitdem der Rhythmus auf die fortwährende Bildung dreizeitiger Rhythmuseinheiten (perfectiones) zurückgeführt wird (Lambertus, vor 1279; Franco, um 1280), gelten MODALE QUANTITÄTENFOLGEN als AKZIDENTELL; die modi erscheinen als REALISATIONSWEISEN DER PERFECTIO (Johannes de Grocheo, um 1300).

II. In der Ars nova (um 1320) geht die Bezeichnung modus auf die perfekte oder imperfekte MENSUR DER LONGA über, und seit dem späten 14. Jh. wird auch die MENSUR DER MAXIMA ‚modus' genannt (modus maximarum oder maior; die Mensur der longa heißt dann modus longarum oder minor).

III. Auch die IN ALLEN GRADUS BESTIMMTE MENSUR wird seit dem 14. Jh. ‚modus' genannt.

I. (1) Die musica mensurabilis anhand ihrer drei species (discantus, copula und organum) darstellend, führt Garlandia den Begriff modus bei der Definition des discantus ein:

De mensurabili musica (um 1240): Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentiam (BzAfMw X, 35: I, 4; wie aus der Parallelstelle XI, 3f. [ibid. 74] hervorgeht, ist mit aequipollens die Zusatzstimme gemeint).

Neben ‚modus' gebraucht Garlandia den Ausdruck maneries (Art), einen Klassifikationsbegriff wie ‚genus' und ‚species'. So handelt es sich wohl auch bei ‚modus' um eine Anwendung des KLASSIFIKATIONSBEGRIFFES modus. Die Verwendung von Klassifikationsbegriffen scheint darauf hinzudeuten, daß Garlandia ursprünglich die einzelnen species maneriei, von denen er spricht, vor Augen hat (in einem derartigen Vorgang wird jedenfalls ‚species' bei Anon. St. Emmeram [1279] zum Oberbegriff [ed. Sowa 73, 30ff.]):

Sed quia in huiusmodi discantu consistit maneries sive modus, in primis videndum est, quid sit modus sive maneries, et de speciebus ipsius modi sive maneriei et gratia huiusmodi maneriei ac specierum eius plura alia videbimus (BzAfMw X, 35f.: I, 5).

Unter modus oder maneries versteht Garlandia, „was immer durch Messung der Zeit, nämlich durch longae oder durch breves, miteinander läuft". Es sind also longae oder breves messende Zeitquanten, die miteinander laufen und den modus bilden:

Maneries eius [sc. discantus] appellatur, quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas vel per breves, concurrit (ibid. 36: I, 6).
Was die Übersetzung von ‚concurrere' betrifft, weisen die lat. Wörterbücher als Grundbedeutung dieses Wortes nur ‚[in einem oder einen Punkt] zusammenlaufen' nach. Doch wird das Wort zumindest im Mittelalter auch im Sinne von ‚miteinander laufen' gebraucht. So sagt Franco, daß in einem discantus alle modi miteinander laufen (concurrere) können, da durch die perfectiones alle modi auf einen zurückgeführt seien (*Ars cantus mensurabilis*, um 1280, CSM 18, 58: IX, 23, zit. unten I. (3)). In wohl gleicher Bedeutung tritt concurrere auch schon in den *Scolica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.) auf, in deren Lehre vom numerose canere (→ Longa-brevis II.) gefordert wird, daß Langes und nicht Langes in gesetzmäßigem Verhältnis zueinander laufen (concurrere) sollen:
ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant (GS I, 182bf.);
vgl. *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (10. Jh.): omnia, quae diu, ad omnia, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant (GS I, 227).

Garlandia führt sechs „species" der maneries oder „modi" auf, die aus bestimmten Arten der Aufeinanderfolge von longae und breves hervorgehen, nämlich 1. LBL..., 2. BLB..., 3. LBBL..., 4. BBLBB..., 5. LLL..., 6. BBBB... In der 1. und 2. species alternieren, beginnend mit der longa bzw. der brevis, longa und brevis, in der 3. und 4. species longa und zwei breves; die reine longae-Folge der 5. species steht für eine Alternation von longa und zwei breves (vgl. „secundum ordinem quarti" [BzAfMw X, 82: XI, 74]), die reine breves-Folge der 6. species für eine Alternation von longa und brevis (vgl. „secundum ordinem primi" [ibid. 80: XI, 51]; „secundum ordinem secundi" [ibid. 79, 40 u. 45]). Der modale Rhythmus beruht somit auf einem regelmäßigen Wechsel von longae und breves (→ Longa-brevis IV. (1) (a)):

Sunt ergo sex species ipsius maneriei... Prima enim procedit ex una longa et altera brevi et altera longa, et sic usque in infinitum. Secunda autem e converso, videlicet ex una brevi et altera longa et altera brevi. Tertia ex una longa et duabus

brevibus et altera longa. Quarta ex duabus brevibus et altera longa et duabus brevibus. Quinta ex omnibus longis. Sexta ex omnibus brevibus (ibid. 36f.: I, 7–15).

Die 1., 2. und 6. species werden als mensurabiles oder in recto modo befindlich bezeichnet, die 3., 4. und 5. als ultramensurabiles, d.h. über die recta mensura hinausgehend. Der rectus modus resultiert aus der recta mensura, dem Maß einer Note, die eine recta longa (zweizeitig) oder eine recta brevis (einzeitig) mißt. Die species ultramensurabiles gehen mit ihrer dreizeitigen longa und ihrer zweizeitigen brevis über dieses Maß hinaus:

Sunt ergo sex species ipsius maneriei, quarum tres dicuntur mensurabiles, tres vero ultra mensurabiles, id est ultra rectam mensuram se habentes. Istae vero dicuntur mensurabiles, scilicet prima, secunda et sexta. Istae vero ultra mensurabiles, scilicet tertia, quarta et quinta... Gratia horum trium modorum, qui sunt in recto modo, videndum est, quid sit rectus modus et recta mensura. Recta mensura appellatur, quidquid per rectam mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur... Deinde accedendum est ad alias tres species, quae dicuntur ultra mensurabiles. Unde ultra mensuram, prout hic sumitur, dicitur esse illud, quod ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur (ibid. 36ff.: I, 7–9, 16f., 26f.).

In anderem Zusammenhang jedoch meint Garlandia mit rectus modus den Modalrhythmus, welchen discantus und copula (Haltetonsatz mit modalrhythmischer Oberst.; → Copula IV. (1)) aufweisen, aber nicht das organum (Haltetonsatz mit nicht modalrhythmischer Oberst.; → Organum IV. (4)). Letzterem eignet vielmehr ein „non rectus modus", in welchem Längung und Kürzung der Noten „ex contingenti" erfolgen:

Organum per se dicitur id esse, quidquid profertur secundum aliquem modum non rectum, sed non rectum. Rectus modus sumitur hic ille, per quem discantus profertur. Non rectus dicitur ad differentiam alicuius rectae [sc. mensurae?], ⟨quia⟩ longae et breves rectae sumuntur debito modo primo et principaliter. In non recta vero sumitur longa et brevis non primo modo, sed ex contingenti (ibid. 88f.: XIII, 4–7);
copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono (ibid. 88: XII, 3);
Si improprio modo figurantur, fere omnes figurae accipiuntur imperfectae, et hoc intelligitur in discantu et ubicumque rectus modus accipitur (ibid. 51: III, 19f.).

Vom perfekten „modus" (Art, Form) eines modus (Quantitätenfolge) oder einer maneries spricht Garlandia, wenn die Quantitätenfolge mit der gleichen Quantität bzw. Quantitätengruppe wie derjenigen endet, mit der sie beginnt, vom imperfekten modus, wenn sie mit der anderen endet:

Modus perfectus dicitur esse, quandocumque ita est, quod aliquis modus desinit per talem quantitatem vel per talem modum sicut per illam, qua incipit. Dicitur modus perfectus, ut dicatur prima longa, altera brevis et altera longa, et sic de aliis modis sive maneriebus. Omnis modus dicitur imperfectus, quandocumque ita est, quod aliquis modus desinit per aliam quantitatem, quam per illam, qua incipit, ut cum dicatur prima longa, altera brevis, altera longa er altera brevis (ibid. 39: I, 32–34).

Wie aus dem Pausenkapitel (ibid. 64f.: VII, 7–10) hervorgeht, ist bei perfektem modus auch die folgende Pause perfekt. Der perfekten Pause folgt die gleiche species maneriei, der imperfekten die entgegengesetzte (der imperfekten Pause nach einem 1. modus der 2. und umgekehrt, der imperfekten Pause nach einem 3. modus der 4. und umgekehrt). Diese Lehre macht deutlich, daß als modus im Sinne von Quantitätenfolge nur die Tondauernreihe angesprochen wird, nicht auch die Pausen, denn nach einer Pause folgt ein gleicher oder anderer modus. ‚Modus' heißt auch nur die Art der Aufeinanderfolge von Tondauern, nicht auch ein Gefälle von „Taktzeiten": im Beispiel | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | – ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 | kann die Quantitätenfolge nach der 1. Pause nicht als „auftaktig beginnender 1. modus" bezeichnet werden; vielmehr muß von einem 2. modus die Rede sein.

Die von Garlandia unter den pausationes angeführte divisio modorum (ibid. 66: VIII, 7) hat, ihrem Namen nach zu schließen, ursprünglich wohl die Funktion, zwei verschiedene modi voneinander zu trennen. Allerdings sind erst aus dem frühen und mittleren 14. Jh. Zeugnisse einer solchen Auffassung der divisio modi überliefert:

Anon. OP (um 1322): ■ ■ . ■ ■ ■ ... divisio modi ..., quia ibi est primus modus et quartus (ed. Michels, AfMw XXVI, 1969, 56f.);
Compendium totius artis motetorum (Mitte 14. Jh.): Notandum quod punctus est duplex, scilicet punctus perfectionis et punctus divisionis... Punctus divisionis [dicitur] quando dividit modum ut hic ■ ■ . ■ ■ ■ ◆ . ◆ ■ ◆ ◆ . ◆ ◆. Quidam ponunt punctum alterationis, de quo non curo, ut hic ■ ■ . ■ ■ ■. Et iste punctus videtur esse magis divisionis, quia videtur primum modum a quarto dividere (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 38).

Demgegenüber geben die älteren Quellen offenkundig jüngere Auffassungen wieder, so wenn Lambertus den von Garlandia beschriebenen tractulus als Zeichen für die divisio modorum oder perfectio (Drei- [statt Zwei-] zeitigkeit der longa) bestimmt:

Tract. de musica (vor 1279): si quatuor [breves] inter predictas [sc. longas] evenerint, omnes breves petantur et equales; sed ultima oriatur a subsequenti. Et tunc unum parvulum tractulum in forma et longitudine semisuspirii obtineat precedens longa juxta latus suum a parte finis, qui divisionem modorum seu perfectionem semper et ubique significabit ... Et tunc longa subsequens tempora nisi duo tenebit, et hoc est secundum ordinem quarti et quinti modi imperfecti [= 3. modus Garlandias, hier mit frangierter brevis altera: ■ ■ ■ ■, und der neu aufgestellte modus ■ ■ ■ ■ ■]. Nam si tractulus ille deficeret, tunc prima brevium procederet a precedenti secundum ordinem secundi imperfecti [= 1. modus Garlandias] (CS I, 271bf.; die von J. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnotation* I, 103, vorgeschlagene Lesung perfectionum statt perfectionem wird von den Hss. nicht bestätigt);
vgl. Anon. St. Emmeram (1279): Alia regula est in tercia specie [= 3. modus] nunc inuenta, que talis est: quociensconque quatuor breues et minores inter duas longas sunt reperte, longa sussequens nisi duo tempora continebit, eo quod breuis ultima sibi immediate preposita sustrahitur ab eadem. Longa uero precedens tria tempora continebit et decet signari per tractulum qui uocatur diuisio modorum (ed. Sowa 86, 18–87, 1);
ders. vergleicht die divisio modi mit der Null (cifra), die selbst „nichts" bedeutet, doch, anderen Zahlen angehängt, deren Wert vergrößert: Et hac de causa cifre comparauimus, que quamuis de se nihil significet, tamen significationis augmentum figuris aliis administrat (ibid. 114, 19–21);
vgl. *Ars cantus mensurabilis sec. Franconem* (Hs. Upsala): Modi divisio sic formata nihil valet de se, sed dat aliis significare (CSM 15, 53).

Einer noch moderneren Auffassung entspricht es, wenn Franco (um 1280) sich des Punktes generell zur Abteilung von Mensureinheiten – nicht nur von perfectiones, sondern auch von semibreves-Gruppen – bedient (CSM 18, 32–39: V, 6, 11, 15, 24; näheres zur divisio modi → Punctus V. (1)).

(2) (a) Verbindet schon Garlandia die Adjektive rectus und perfectus oder imperfectus auch unmittelbar mit modus im Sinne von Art der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Tönen (BzAfMw X, 76ff.: XI, 17ff., bzw. 57ff.: V passim), so tun dies seine Nachfolger ausschließlich (nur Anon. 7 CS I spricht auch noch von „modi in recto modo"; vgl. das folgende Zitat). Die Definition der recta mensura wird (außer bei Anon. St. Emmeram, ed. Sowa 76, 15–19) durch die Bestimmung des rectus modus als eines in rectae longae und rectae breves fortschreitenden modus ersetzt:

Anon. 7 CS I (um 1260–80): Notandum quod quidam modus dicitur rectus, alius dicitur in ultra mensuram, qui scilicet excedit rectum modum sive rectam mensuram. Dicitur autem ille modus rectus qui currit per rectas longas et rectas breves ... Primus, secundus et sextus sunt in recto modo. Tertius modus, quartus et quintus sunt in ultra mensuram (CS I, 378a);
Alfredus (um 1275): Et sciendum est, quod VI sunt modi, quorum tres dicuntur recti, scilicet primus, secundus, sextus, et tres per ultra mensuram procedentes, scilicet tertius, quartus et quintus (ed. Kromolicki, S. V);
Garlandia-Bearbeitung bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1280 u. 1304): Modus rectus est, qui procedit per rectas longas et rectas breves. Obliquus est, qui procedit per aliquas longas et aliquas breves (BzAfMw X, 91: I, 19f.; mit aliquae longae und aliquae breves sind die je nach ihrer Position drei- oder zweizeitigen longae und ein- oder zweizeitigen breves gemeint [zu diesen Bezeichnungen → Longa-brevis IV. (1) (b)]; die Bezeichnung obliquus [statt ultra mensurabilis] gebraucht auch Anon. 4 CS I [nach 1280], BzAfMw IV, 76, 14 u. 34).

Ebenso definieren Garlandias Nachfolger statt des modus perfectus alicuius modi oder maneriei den modus perfectus:

Alfredus (um 1275): Perfectus modus est, quando terminatur in tali notula, in quali incipit (ed. Kromolicki S. VI);
Lambertus (vor 1279): Perfectus vero est ille qui habet fieri et finire recto moderamine et per talem quantitatem, numerum et maneriem, sicut per qualem incipit (CS I, 279a);
Anon. St. Emmeram (1279): Perfecta dicitur illa maneries seu species, quando finit per talem quantitatem temporum sicut per illam in qua incipit (ed. Sowa 79, 26–28);
Anon. 4 (nach 1280): Perfectus dicitur, quando terminatur per eandem quantitatem, qua incipit (BzAfMw IV, 23, 22f.);
Garlandia-Bearbeitung bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica*: Perfectus modus dicitur, qui finit per talem quantitatem per qualem incipit, ut longa brevis longa (BzAfMw X, 91: I, 16).
Der zuletzt genannte Autor geht sogar so weit, die sechs perfekten und die sechs imperfekten zu insgesamt zwölf modi zusammenzuzählen: Sic apparet, quod sunt duodecim modi cum perfectis et imperfectis (ibid. I, 18).

Modus wird fachsprachlich somit primär im Sinne von, als fester TERMINUS FÜR ART DER AUFEINANDERFOLGE VON LANGEN UND KURZEN TÖNEN gebraucht. Als terminologisch fixiert wird modus auch durch die Rede von den „modi motellorum" oder „mothetorum" erwiesen, wie die sechs Arten der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Tönen bei Alfredus und in späteren Quellen genannt werden:

Alfredus: Ex consideratione istorum temporum efficiuntur sex modi motellorum (ed. Kromolicki, S. V);
Discantus positio vulgaris (überl. bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica*, zw. 1280 u. 1304): Cujus [sc. motheti] quidem modi sunt VI (ed. Cserba 193, 13f.);
Item ochetus est super tenorem uniuscujusque modi mothetorum absque prosa diversus et consonus cantus (ibid. 194, 20f.);
Compendium totius artis motetorum (Mitte 14.Jh.): Dictum est de valore pausarum, dicendum est de modis motetorum (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 37);
Quartum principale (1351, vorliegende Fassung nicht vor dem 8.Jahrzehnt 14.Jh.): Secundum magistrum Franconem quinque sunt modi motetorum... Secundum autem alios sex sunt modi motetorum (CS, IV 257bf.).

Zum Zusatz ‚motellorum' vgl. auch die stehende Wendung ‚ars motetorum', die – dem Titel der dritten soeben zit. Schrift nach zu schließen – als Bezeichnung der mensuralen Rhythmik und Notation aufzufassen ist und in der der Verfasser von *In arte motetorum sive discantuum* (15.Jh., CS III, 75aff.) ‚motetus' wie ‚discantus' als Oberstimmenbezeichnung versteht (vgl. unten III.). Auch in der *Discantus positio vulgaris* scheint mit motetus im Ausdruck modus motetorum primär die Stimme motetus gemeint zu sein, wenn es nach der Aufzählung der modi heißt: „De quibus in comparatione ad tenores tales dantur regulae..." (ed. Cserba 193, 18f.). Die moteti sind eben, seitdem und solange die Motette die Hauptgattung der mehrst. Musik ist, der erste Anlaß, nach den modi oder dem mensuralen Rhythmus überhaupt zu fragen – dies erklärt wohl, daß die Bedeutung von modus gerade durch den Zusatz von ‚motetorum' klargestellt wird.

Daß Franco, wie Reimer (BzAfMw XI, 5) gezeigt hat, Garlandias Definition der figura (Note) als der „Darstellung eines Tones gemäß seinem modus (Art)" mißversteht – er sieht in ihr die Lehre ausgesprochen, daß der modus (Quantitätenfolge) den Wert der Noten anzeige, nicht (wie er meint) die Notenwerte den modus –, bezeugt ebenfalls die terminologische Fixierung von modus:

Johannes de Garlandia: Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modus (BzAfMw X, 44: II, 2);
Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae. Per quod patet, quod figurae significare debent modos et non e converso, quemadmodum quidam posuerunt (CSM 18, 29: IV, 1).

Bei Anon. St. Emmeram, der die Bezeichnung modus etymologisch deutet (s. unten I. (2) (b)), und Anon. 4 CS I, der modus vel maneries mit temporis consideratio (Beobachtung der Zeit [der Noten]) wiedergibt (BzAfMw IV, 22, 7f.; zu temporis consideratio vgl. die soeben zit. Stelle bei Alfredus), erscheint modus geradezu als Name. Wie unter modus fachsprachlich nun primär die Art der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Tönen verstanden wird, so wird die Art der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Tönen, für die Garlandia gleichermaßen die Bezeichnungen modus, maneries und species oder species maneriei und Anon. St. Emmeram Wendungen wie modus sive species, species sive modus, species modorum, species, modus sive maneries usw. gebrauchen, nur noch modus genannt, so von Alfredus, Dietricus (letztes Viertel 13.Jh.), Anon. 7 CS I, Franco, dem Bearbeiter von Garlandias *De mensurabili musica* und dem Verfasser der *Discantus positio vulgaris*, ebenso von Anon. 4 CS I, der die Bezeichnung maneries nur einmal erwähnt.

(b) Anders als Garlandia, der nur in der Gegenüberstellung mit dem non rectus modus des organum vom „debitus modus" der Aufeinanderfolge von longae und breves im rectus modus spricht (BzAfMw X, 89: XII, 6, zit. oben I. (1)), heben seine Nachfolger schon in der Definition des modus den Charakter einer Vorschrift

oder Regel hervor (modus est debita mensuratio, currit per debitam mensuram):

Anon. 7 CS I: Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longas et breves. Vel aliter: modus est quidquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium (CS I, 378a; die erste Definition ohne ‚debita' und ‚scilicet' auch bei Alfredus, ed. Kromolicki, S. V);
Lambertus (vor 1279): Modus autem seu maneries, ut hic sumitur, est quidquid per debitam mensuram temporaliter longarum breviumque figurarum et semibrevium transcurrit (CS I, 279a);
Anon. St. Emmeram: modus sive species est quidquid currit per debitam mensuram longarum uel breuium notularum (ed. Sowa 73, 30–32).

Bei Anon. St. Emmeram erscheint das Regelhafte sogar als das Wesentliche am modus: nicht nur polemisiert er gegen gewisse modi des Lambertus, die keine modi seien, da sie niemals den Rhythmus eines ganzen cantus bestimmten; sondern er führt auch die Bezeichnung modus darauf zurück, daß ein modus jeweils den Rhythmus eines cantus vom Anfang bis zum Ende bestimme (moderari, wörtl. mit Maß versehen). Die von Lambertus aufgestellten Quantitätenfolgen seien geradezu als Gegenteil von modi anzusprechen:

et dicitur a moderando, eo quod omnia cantuum genera moderando diuidat et decindat uel componat (ibid. 73, 32f.);
Item in ista musica non est modus secundum nos, qui non potest per suas figuras proprias seu uoces prout exigit ordinatas a principio usque in finem cantum aliquem componere et perficere absque figuris seu adiutorio aliorum. Quintus, sextus, octauus, nonus secundum dispositionem eorum, qui ita disponere presumpserunt, nonquam cantum aliquem secundum se a principio usque ad finem deducere sunt reperti; ergo neque modos dicimus reperiri, cum modi ab effectu suum nomen debeant importare. Nos siquidem tales cantuum dispositiones, ex quibus modos suos perficiunt et componunt, modorum contrarias appellamus (ibid. 91, 7–17).

Auch die Metaphern ‚uinculum' (Band) und ‚nodus' (Knoten), mit denen Anon. St. Emmeram den modus charakterisiert (ibid. 73, 21f., bzw. 76, 11), entsprechen der genannten Auffassung. Das Regelhafte des modus wird wohl vor allem deshalb betont, weil der mensurale Rhythmus nicht mehr durchweg streng modal ist. Dies erklärt vielleicht auch einige Änderungen, die Anon. St. Emmeram in Garlandias discantus-Lehre vornimmt. In dieser ist als modus die Regulierung der Tondauern bezeichnet, welche bei der vorgegebenen Stimme nach Schaffung oder Wahl der Tonfolge (sonus) und ihrer Begrenzung (ordinatio) erfolgt. Ebenso wird die Zuordnung einer hinzugesetzten Stimme zur vorgegebenen hinsichtlich des modus als darin bestehend beschrieben, daß longa gegen longa oder gegen breves in gleichem Gesamtwert gesetzt wird. Allein aus dem Kontext wird klar, daß mit modus auch hier nichts anderes als der Rhythmus eines der sechs modi gemeint ist:

Et sciendum est, quod a parte primi tria sunt consideranda, scilicet sonus, ordinatio et modus. Sonus sumitur hic pro musica, ordinatio sumitur pro numero punctorum ante pausationem, modus sumitur pro quantitate brevium vel longarum. Et similiter a parte secundi ista supradicta, scilicet sonus, ordinatio et modus, sunt consideranda. Et sciendum, quod primus et secundus in tribus simul et semel sunt considerandi, scilicet in modo, in numero, in concordantia. In modo, ut sit longa contra longam vel breves aequipollentes longae. In numero, ut tot sint puncti secundum aequipollentiam a parte secundi quot a parte primi vel e converso. In concordantia, ut debito modo primus bene concordet secundo et e converso (BzAfMw X, 75f.: XI, 6–12).

Anon. St. Emmeram nun ersetzt unter den Gesichtspunkten für die gegenseitige Zuordnung der Stimmen „in modo" durch „in ordinatione", nimmt aber als vierten Gesichtspunkt „sepius et in modo" hinzu und führt dazu aus, daß bei Wahrung des ordo alle modus-Kombinationen und -Äquipollenzen möglich sind, bei Wahrung des modus nur dieser selbst:

In modo et in ordine sunt idem nisi in hoc, quod ordo ad omnes modorum conuenientias et equipollentias se extendit, modus solummodo ad se ipsum (ed. Sowa 123, 3–6).

Während Anon. St. Emmeram also nur den Rhythmus eines der sechs modi als modus anspricht, unterscheidet der Bearbeiter von Garlandias *De mensurabili musica* modus im landläufigen und im eigentlichen Sinn: modus im landläufigen Sinn bezeichne jegliche Länge und Kürze von Tönen, also den mensuralen Rhythmus schlechthin, modus im eigentlichen Sinn die sechs Arten der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Tönen:

[Modus] potest dupliciter sumi: aut communiter, aut proprie. Modus communis est, qui versatur circa omnem longitudinem et brevitatem omnium sonorum. Modus proprius est, qui versatur circa sex modos antiquos (BzAfMw X, 91: I, 3–5).

(c) Anders als Garlandia, Anon. 7 CS I und Anon. St. Emmeram führen spätere Autoren wie Dietricus (ed. Müller 5), Franco (CSM 18, 27f.: III, 5–9), Anon. 4 CS I (BzAfMw IV, 22, 9–14), der Verfasser der *Discantus positio vulgaris* (ed. Cserba 193, 14–18), der Bearbeiter von Garlandias *De mensurabili musica* (BzAfMw X, 91: I, 6) und Walter Odington (um 1300, CSM 14, 131: VI 6, 2–7) die modi nicht mehr in perfekter, sondern in imperfekter Form auf, obschon sie zumeist an den Kategorien modus perfectus und modus imperfectus festhalten. Dies deutet darauf hin, daß sie (vgl. Reimer, BzAfMw XI, 48f. mit Anm. 22) die modi nicht mehr als alternierende Reihung verschiedener Quantitäten auffassen (zum 5. und 6. modus s. oben I. (1)), sondern als Repetition einer bestimmten Quantitätengruppe. Bei Anon. 4 ist eine solche Auffassung ausdrücklich bezeugt: er bezeichnet die drei- oder sechszeitigen modalen Quantitätenfolge LB (BzAfMw IV, 24, 24), BL (ibid. 25, 34), BBB (ibid. 33, 21) und LBB (ibid. 25, 33) als pedes (‚Füße', ‚Versfüße').

(d) Als modi irregulares bezeichnet Anon. 4 die sechs modi, wie sie im modalrhythmischen Haltetonsatz ausgeführt werden, d.i. mit verzerrten Dauerproportionen. Art und Maß der Verzerrung veranschaulicht er, indem er die longae und breves dieser modi irregulares als nimia, media, parva, minima, tarda, mediocris oder festinans beschreibt (BzAfMw IV, 84f.). Diese Vortragsweise ist wohl dadurch entstanden, daß copula und organum nicht mehr auseinandergehalten werden und daß man die rhythmische Irrationalität des organum in der nun überall vorausgesetzten modalen Rhythmik zu verwirklichen sucht. Anon. 4 allerdings sieht auch den Fall vor, daß ein Haltetonsatz keinem der sechs modi zuzuordnen, also nicht modalrhythmisch ist, und betrachtet diesen sogar als das „eigentliche" organum purum (organum purum proprie loquendo). Dessen Rhythmus – Garlandias „non rectus modus" (vgl. oben I. (1)) – er-

scheint bei ihm als ein 7. modus, welcher regellos und aus beliebigen Elementen der sechs modi zusammengesetzt ist:

Et iuxta septem dona spiritus sancti est septimus modus nobilissimus et dignissimus, magis voluntarius et placens. Et iste modus est modus permixtus et communis et est de omnibus duobus supradictis et de omnibus tribus et de omnibus quatuor etc. Et proprie loquendo denominatur organum purum et nobile etc. (ibid. 85, 18–22).

Diese von der Universalität der sechs modi ausgehende Deutung führt zwar auch noch den nichtmodalen Rhythmus auf die sechs modi zurück, macht ihn aber nicht lesbar; nach wie vor kann er nur mit Hilfe der sog. Konkordanzregel erfaßt werden (diese bestimmt, daß „abgesehen von wenigen exponierten Stellen im Satz, die in der Regel lang zu nehmen sind, ... jeder Ton einer jeden Ligatur des Organum-Melismas – unabhängig von jeglicher modalrhythmischen Vorbestimmtheit – lang vorgetragen [wird], wenn er mit dem Tenor eine Konkordanz bildet, kurz..., wenn er mit dem Tenor eine Diskordanz bildet" [Reckow, BzAfMw V, 31; vgl. BzAfMw IV, 86, 13–87, 9]; entgegen BzAfMw V, 64, sei Anon. 4 unterstellt, daß er – wie sachlich allein sinnvoll – die modi irregulares auf den modalrhythmischen und die sog. Konkordanzregel auf den nicht modalrhythmischen Haltetonsatz bezogen wissen will).

(3) Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280) erblicken nicht mehr in der Alternation von langen und kurzen Tönen das Gesetz des mensuralen Rhythmus, sondern in der fortwährenden Bildung dreizeitiger Einheiten durch im übrigen beliebig aufeinanderfolgende Quantitäten (→ Perfectio II. (1), → Longa-brevis IV. (2)). Modale Quantitätenfolgen sind durch die fortwährende Bildung dreizeitiger Einheiten nicht ausgeschlossen, herrschen zunächst sogar noch vor; aber sie gelten nur noch als akzidentell. So sagt Franco, durch das Gleichmaß von je drei tempora seien alle modi auf einen modus zurückgeführt; es lasse sich daher jeder mit jedem kombinieren, und ein solcher Rhythmus solle nicht gewaltsam als diesen oder jenen modus ausprägend klassifiziert werden:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Et nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possunt, eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur. Nec est vis facienda de tali discantu de quo modo iudicetur. Potest tamen dici de illo in quo plus vel pluries commoratur. Et vide quod quintus modus [= 6. modus Garlandias] maxime cum aliis potest sumi (CSM 18, 58: IX, 23–26).

Durch die Rückführung des Rhythmus auf die perfectio veralten die Kategorien rectus und ultramensurabilis, und die traditionelle Anordnung der modi erscheint nicht mehr als begründet. Lambertus konstruiert daher ein neues modus-System, das von der reinen longae-Folge ausgeht und insgesamt neun modi umfaßt (CS I, 279aff.). Dieses System findet nur wenig Zustimmung. Anon. St. Emmeram (1279) hält einige der von Lambertus aufgestellten modi für willkürliche Figurenkombinationen. Wenn jede beliebige Figurenkombination auch schon ein modus wäre, dann gäbe es nicht nur neun, sondern unendlich viele modi, da sich unendlich viele Figurenkombinationen denken lassen:

si hoc esset uerum, non essent solummodo nouem modi, immo etiam infinitus esset numerus eorundem, cum infinite figure et uario modo disposite nunc simplices nunc composite inter duas pausas habeant reperiri seu etiam ordinari (ed. Sowa 90, 16–19).

Modi aus lauter semibreves wie den 8. und 9. modus des Lambertus könne es nicht geben, da die semibreves „imperfekte" (d.h. unselbständige, immer nur zu mehreren im Gesamtwert eines tempus auftretende) Noten seien (ed. Sowa 90, 19–91, 7; zum semibrevis-Begriff → Semibrevis II.). Anon. St. Emmeram will auch (wie oben I. (2) (b) zit.) nur solche Rhythmen als „modi" (im Wortsinn) anerkennen, die einen ganzen cantus hindurch stetig durchgehalten werden oder als dessen Rhythmusmodell fungieren, nicht aber Wertfolgen wie den 5. und 6. modus des Lambertus (welche er als akzidentelle Varianten des nach traditioneller Zählung 3. modus auffaßt; vgl. ibid. 86, 11ff.), und die beiden semibrevesmodi. Manche Anhänger der alten Rhythmuskonzeption rügen, daß der ultramensurable longae-modus statt der mensurablen Alternation von longa und brevis der 1. modus sein soll. Franco aber unterstützt hierin Lambertus und wahrt dennoch weitgehend die traditionelle modi-Zählung, indem er den alten 1. und den alten 5. modus zu einem neuen 1. modus vereinigt:

Primus enim procedit ex omnibus longis, et sub isto reponimus illum, qui est ex longa et brevi, duabus de causis: prima est, est, quia isti duo in similibus pausationibus uniuntur; secunda est propter antiquorum et aliquorum modernorum controversiam compescendam (CSM 18, 27: III, 5f.).

Francos Ordnung wird zwar nur von einem Teil seiner Nachfolger übernommen (u.a. von Marchetus [s. unten II. (1)] und Robertus de Handlo [CS I, 401a]), scheint aber die spätere Verwendung von modus im Sinne von ‚Folge von longae oder perfectiones' und schließlich ‚Mensur der longa' (s. unten II. (1)) mit vorzubereiten.
Die Auffassung des Rhythmus als Folge von perfectiones legt es nahe, die modi als Realisationsweisen der perfectio zu betrachten. Als solche stellt sie Johannes de Grocheio (um 1300) dar:

Istam autem mensuram [sc. perfectionem] diversi per diversos modos distinxerunt (ed. Rohloff 1972, 140, 14f.: 160).

Marchetus bezeichnet sie als „modi inveniendi proportionem trium temporum" (*Pomerium musicae mensuratae*, um 1325/26, III, III, 3f., CSM 6, 203–206). Johannes de Muris und Anon. II CS III realisieren sie auf allen Stufen des gradus-Systems der Ars nova; letzterer lehrt sie (wie Marchetus) außer in perfekter auch in imperfekter Mensur (cantus perfectus, cantus imperfectus):

Notitia artis musicae (1321): In quolibet horum graduum possunt cantandi quinque species assignari. Una ex omnibus perfectis, alia ex binario praecedente et unitate subsequente: et sunt primus modus, cum similes sint in pausis. Secunda species ex unitate praecedente et binario subsequente. Tertia ex prima et secunda collecta, videlicet ex perfecto praecedente unitate duplici subsequente, quarum ultima unitatum significatione binarium repraesentat. Quarta fit econtra. Quinta fit ex omnibus unitatibus et fractionibus earundem (CSM 17, 81f.: VI, 6–8; vgl. *Compendium musicae practicae* X, ibid. 142: 2–5);
Anon. II CS III (um 1320/40, CS III, 368aff.).

Die Lehre von der Realisierung der modi auch in anderen Mensuren setzt sich jedoch nicht durch, vermutlich weil sie sich zu sehr über die Eigenheiten der vier tempora

hinwegsetzt und weil die modi überhaupt in der Praxis kaum mehr eine Bedeutung haben. Im *Libellus cantus mensurabilis sec. mag. Johannem de Muris* (Mitte 14. Jh.) erscheinen die modi wieder lediglich als bestimmte Folgen von longae und breves (CS III, 55a/b).

II. Spricht schon Franco von dem „einen modus", auf den durch die perfectio alle modi zurückgeführt seien (vgl. oben I. (3)), so beschreibt ein von Jacobus Leod. zit. Autor den modus als Folge von longae oder perfectiones, welche nunmehr von perfekter oder imperfekter Mensur sein können. Je nach der Mensur dieser longae wird der modus als perfectus oder imperfectus perfectae oder imperfectae mensurae (d.h. von perfektem oder imperfektem tempus) bezeichnet:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25), 18: Modus est cantandi maneries, quae ex longis vel ex longarum perfectionibus per aequipollentiam colligitur (CSM 3 VII, 39: 4); 19: Item Antiqui in omnibus modis et cantibus suis sicut utuntur perfectis, sic et perfecta mensura. Non sic moderni cantores, sed habent nunc modos duplices, perfectum et imperfectum, similiter et mensuram. Sicque, secundum Modernos, est modus perfectus perfectae mensurae qui ex longis trium perfectorum temporum colligitur. Possunt autem sub eodem modo longae in breves et breves in semibreves subdividi, dum tamen per aequipollentiam debitam ad longas reducantur perfectas tanquam ad proprium fundamentum (ibid. 42: 14f.).

Philippe de Vitry spricht vom perfekten modus, wenn drei tempora eine perfectio bilden, und vom imperfekten bei zweien. Hierbei ist nicht sicher, wenn auch wahrscheinlich, daß er mit modus eben diese drei- oder zweizeitige perfectio, die perfekte oder imperfekte MENSUR DER LONGA meint:

Ars nova (zw. 1316 u. 1324/25): Modus perfectus vocatur, quando tria tempora sive perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet accipiuntur, modus vero imperfectus, quando duo (CSM 8, 25: XVII, 5).

Eindeutig in diesem Sinn ist modus bei Marchetus gebraucht, der so die proportio trium bzw. duorum temporum nennt:

Pomerium musicae mensuratae (um 1325/26) III, III, 3ff. (CSM 6, 202ff.);
vgl. ibid. III, III, 1: Modus autem, secundum magistrum Franconem, est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati: quod non est aliud dicere nisi quod modus est cognitio proportionis, quae consurgit ex notis brevibus et longis via mensurae mensurando ipsum tempus (ibid. 201: 2f.; vgl. Ramos de Pareja, *Musica pract.*, 1482, ed. Wolf, BIMG I/2, 77);
ibid. III, III, 3: Modus... est solum cognitio, qua cognoscitur, quando fit perfecta proportio temporis adinventa per copulationem vel separationem notarum talem proportionem constituentium (CSM 6, 202f.: 1).

Die Bezeichnung modus ist nun also auf die perfekte oder imperfekte Mensur der longa übergegangen; die modi der Ars antiqua werden für eine gewisse Zeit nicht mehr erwähnt (so bei Philippe de Vitry) oder umbenannt in species cantandi (so bei Johannes de Muris, zit. oben I. (3)) oder in modi inveniendi proportionem trium temporum oder discantandi (so bei Marchetus, a.a.O.). Nach Ramos de Pareja ist ‚modus' als Bezeichnung für die Mensur der longa nicht als Terminus der plana musica von ‚modulare' (abgemessen singen) oder ‚movere' (bewegen) her zu verstehen, sondern von ‚modificare' (abmessen); denn in der Mensur der longa werde die Zahl der tempora geregelt, die jeweils eine Einheit bilden (temporum modificatio vel computatio):

op. cit.: Consideratione temporis accepta, quae in pulsu noscitur palpitatione, scire nos oportet, utrum duplari aut triplari eam contingat aut etiam dimidiare aut trifariam sive quadrifariam dividere. Prima enim consideratio modus dicitur non a modulando vel a movendo, ut supra dictum est, sed a temporum modificatione vel computatione dictum arbitramur (ed. Wolf 77).

Seit dem späten 14. Jh. wird auch die MENSUR DER MAXIMA, die bis dahin keinen eigenen Namen hat (vgl. z.B. *Libellus cantus mensurabilis sec. mag. Johannem de Muris*, Mitte 14. Jh.; *Quatuor principalia*, 1351, vorliegende Fassung nicht vor dem 8. Jahrzehnt 14. Jh.), modus genannt, und zwar im Unterschied zur Mensur der longa ‚modus maximarum' oder ‚modus maior'; die Mensur der longa heißt ‚modus longarum' oder ‚modus minor'. Den wohl ältesten Beleg bietet Anon. V CS III (Ende 14. Jh.), CS III, 383aff.; als weiterer früher Beleg sei Prosdocimus de Beld., *Expositiones tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris* (1404), AMIS III/1, 40, genannt.
Die Mensuren verbreitern sich im Laufe des 15. Jh. trotz weitgehender Beschränkung auf die prolatio minor derart, daß der Rhythmus sich auf immer kleinere Werte verlagert und der modus nur noch unter Mensurverkürzung realisiert wird, und zwar allein der modus minor (nämlich in der dupla des tempus perfectum oder imperfectum [O 2, C 2]); der modus maior scheint in der Praxis nicht mehr beachtet zu werden, bleibt aber Gegenstand der Musiklehre. In verkürzter Mensur wird der modus zuerst von Ramos de Pareja gelehrt. Ramos läßt dabei wie durch die dupla das tempus imperfectum, so durch die tripla das tempus perfectum entstehen:

Ramos: Nostri vero contemporanei partim geometricis partim Indorum utuntur figuris; namque unum modi cum tempore ponunt, aliud vero temporis cum prolatione, utrumque vero quadrupliciter factum. Modi cum tempore sic O 3 C 3 O 2 C 2, sed temporis cum prolatione hoc modo ⊙ Ͼ O C ... In primo etenim signo quadripartito circulus aut semicirculus modum ostendunt minorem, 3 aut 2 tempus... Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar pulsus istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat. Et cum per primum cecinerit signum quadripartitum, mensuram istam ponat in brevi; tunc enim longa in istis O 3 O 2 tribus temporis morulis mensurabitur, in istis vero C 3 C 2 duabus. Duplex vero longa in his O 3 O 2 sex, sed in istis C 3 C 2 quatuor tantum valebit. Ipsa vero mensura in istis duobus O 2 C 2 per medium in duo tantum semibreves secatur quatuorque minimas. In istis vero O 3 C 3 aequaliter in tres dividitur semibreves sex quoque minimas (ed. Wolf 82f.);
M. Schanppecher, *Musica figurativa* (= N. Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501): Moderni vero cantores ob carminum velocitatem huiusmodi signa perverterunt, ponentes pro eo, qui interioris circuli officium haberet, cifram, quare adhuc numerus appositus circulo, vicem obtinens circuli minoris, tempus respicit, cumque huiuscemodi numerus fuerit ternarius, tempus perfectum designat; si vero binarius, imperfectum, et semper in diminutione ponitur. Amplius autem nostri in circulo iuxta numerum posito modum designavere, tale obtinentes discrimen, ut, si plenus foret circulus, modum ostenderet perfectum, si vero semiplenus, imperfectum (ed. Niemöller 6).

Die dtsch. Musiklehre seit um 1500 sieht in ○ 3 und C 3 auch den modus maior bezeichnet, der somit an das tempus perfectum gebunden ist. Mit dem modus maior soll auch der modus minor perfekt oder imperfekt sein:

Anon., *Introductorium musicae* (um 1500): Uerum si numerus appositus fuerit circulo vel semicirculo, tunc numero ternario et binario tempus perfectum ac imperfectum declarant. Modum insuper perfectum circulo quum perfecta sit figura ascribi volunt ac imperfectum modum semicirculo tali numero postposito declarantes. ita vt numerus circulo vel semicirculo postpositus diminutionem innuat. Inde et perfectam maximarum quantitatem quum major in ipsis modus consistat monstrant hoc modo ○ 3. Demum perfectum minorem modum in longis declarant hoc signo ○ 2. Constat igitur ex dictis prolationem sine tempore atque modum majorem sine minore et minorem item sine tempore in cantilenis constitui non posse (ed. Riemann, MfM XXX, 1898, 5f.).
Den – nunmehr nach semibreves zu messenden – modus maior bezeichnen ○ 3 und C 3 auch z.B. bei A. Ornitoparch, *Musicae activae micrologus* (Lpz. 1517) II, 4 (f. F I'), und M. Agricola, *Musica figuralis deudsch* (Wittenberg 1532) IV (f. D IV f.).

*

Exkurs: Eine andere, nicht mehr sicher zu verstehende Lehre vom modus maior wird von Adam Fuld. überliefert. Diese spricht von einem perfekten und einem imperfekten modus minor, aber nur vom modus maior schlechthin, und beschreibt letzteren als eine in allen gradus perfekte Mensur:

Maior est, quando maxima valet tres longas et longa tres breves et brevis tres semibreves et semibreves tres minimas; et sic est modus maior tempus perfectum et prolatio maior. Modus minor perfectus est, quando maxima valet duas longas et longa tres breves, sed brevis duas semibreves. Imperfectus est, quando maxima valet duas longas et longa duas breves ut in diminutione (GS III, 360b).

Adam sagt ausdrücklich, daß sich die Wirkung des modus maior auch auf die Mensur der brevis erstrecke: „quoad augmentationem", wobei mit augmentatio wohl nicht die Augmentation (Verdoppelung aller Notenwerte einer in der prolatio maior geschriebenen Stimme) gemeint ist, sondern der Ersatz aller Noten durch die nächstkleineren, so der longae durch breves und der breves durch semibreves (vgl. ibid. 362a, wo Adam das Wechseln von einem in den anderen gradus als diminutio bzw. augmentatio bezeichnet: „tactus... est... mensura modi, temporis et prolationis, secundumque horum diminutionem et augmentationem figurae notarum tanguntur"; → Tactus IV. (1) (c)):

modus agit in longas et maximas, ac maior in breves quoad augmentationem (ibid. 360b);
eine Spur dieser Lehre findet sich auch noch bei Schanppecher: modus agit in maximas, longas et breves quoad augmentationem (ed. Niemöller 4).

Und die prolatio maior scheint für Adam die Existenzbedingung des modus maior zu sein. Die Mensur wird auch – wie alle Mensuren in der prolatio maior – nach minimae gemessen (vgl. die tactus-Tabelle GS III, 362a/b). (Ihr Zeichen allerdings figuriert nicht unter den signa prolationis maioris, sondern unter den signa modi. Vermutlich richtet sich diese Einteilung nach dem obersten gradus der Mensur, denn „ubi est modus, ibi et tempus et prolatio, sed non e converso": ibid. 360b).

*

III. Auch die IN ALLEN GRADUS BESTIMMTE MENSUR wird seit dem 14. Jh. modus genannt. So spricht Petrus dictus Palma ociosa von zwölf „modi seu maneries de discantu mensurabili floribus adornato", das sind zwölf Mensuren, und zwar sechs mit perfektem und sechs mit imperfektem tempus, welche jeweils nach absteigender minimae-Zahl angeordnet werden:

Compendium de discantu mensurabili (1336): XII modos seu maneries de discantu mensurabili floribus adornato compilavi. Qui quidem modi seu maneries, prout cuilibet competit, ordinantur sub modo perfecto et imperfecto et sub tempore perfecto et imperfecto et sub prolatione maiori et minori... ⟨a⟩ perfecto modo, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus perfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem perfectem minoris prolationis ⟨sex⟩ modos seu maneries de tempore secundum sui diminutionem ordinariam intendo declarare, et a modo perfecto, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus imperfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem imperfectam minoris prolationis sex alios [modos] sive maneries de tempore imperfecto secundum uniuscuiusque diminutionem ordinariam pro posse meo domino cooperante declarabo (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 517).

Tabellarisch dargestellt, handelt es sich um folgende Mensuren (III = modus perfectus, II = modus imperfectus, ○ = tempus perfectum, C = tempus imperfectum, der Punkt zeigt prolatio maior an; in Klammern die minimae-Zahl der Mensur):

1. III ⊙ (27)	7. III Ͼ (18)
2. II ⊙ (18)	8. II Ͼ (12)
3. III ○ (18)	9. III C (12)
4. II ○ (12)	10. II C (8)
5. ⊙ (9)	11. Ͼ (6)
6. ○ (6)	12. C (4)

Die Bezeichnung modus scheint hierbei in der Bedeutung ‚Maß', ‚Mensur' gebraucht. So heißt es auch, der 2., 3. und 7. modus hätten den gleichen modus und die gleiche Zahl von minimae, und das Gleiche wird vom 4., 8. und 9. modus gesagt:

Secundus modus, tertius et septimus habent eundem modum et eundem numerum minimarum, sed in hoc differunt, quia secundus modus in prima sui divisione est imperfectus..., et in secunda et in tertia divisione est perfectus... Tertius autem modus in prima et secunda sui divisionibus est perfectus... Quartus modus, octavus et nonus habent eundem modum et eundem numerum minimarum, sed... Sextus et undecimus modus habent eundem numerum minimarum (ibid. 533f.).

Ein ähnliches System überliefert der anon. Verfasser der toscanischen *Notitia del valore delle note del canto misurato* (um 1400). Dieser unterscheidet vier perfekte und vier imperfekte modi, die jeweils nach tempus und prolatio variieren (mit arab. Zahlen ist der modus maior bezeichnet, mit III oder II der modus minor, mit Kreis oder Halbkreis das tempus, mit dem Punkt darin oder durch sein Fehlen die prolatio): die modi perfecti suppremo (3 III ⊙), lato (3 III Ͼ), sublato (3 III ○) und stremo (3 III C) und die modi imperfecti magiore (2 II ⊙), minore (2 II Ͼ), stremo (2 II ○) und substremo (2 II C) (CSM 5, 40–46). Vom modo perfecto suppremo heißt es, es gebe keinen größeren modus („Et non puo essere magior modo"), ebenso – wenn auch nicht ganz zutreffend – vom modo perfecto stremo, es gebe keinen kleineren in der musica practica („Dicesi questo modo modo perfecto stremo, inquanto non sia formato nella musica practica minor modo"); die Terminologie entspricht also der des Petrus dictus Palma ociosa. Der anon. Verfasser des Traktates *In arte motetorum sive discantuum*

(15. Jh., CS III, 75aff.) spricht von zwei prolationes, durch welche vier (spezifische Oberstimmen-?)Mensuren bestimmt sind, und stellt ihnen drei modi cantus als Unterstimmenmensuren gegenüber:

In arte motetorum sive discantuum sunt due prolationes, scilicet perfecta et imperfecta, major et minor (CS III, 76a; zur Interpretation dieser Stelle → Prolatio III. (1));
Item adhuc sunt tres modi cantus, scilicet modus perfectus in temporibus perfectis, modus perfectus in temporibus imperfectis et modus imperfectus in temporibus imperfectis (ibid. 85a).

Hierbei bezeichnen die Namen der genannten drei modi wie die Ausdrücke perfecta prolatio majoris, imperfecta prolatio majoris, perfecta prolatio minoris und imperfecta prolatio minoris jeweils eine in allen drei gradus bestimmte Mensur (→ Prolatio III. (1)).
Auch die tempora in der ital. Mensurallehre des späteren Trecento werden als modi bezeichnet. So spricht der anon. Verfasser von *De modo accipiendo* (spätes 14. Jh.) von modus nonarius, senarius, binarius seu ternarius, quaternarius, duodenarius und octonarius und vergleicht sie mit den Mensuren der frz. Mensurallehre. Den ersten vier Mensuren entsprechen die vier frz. tempora; die letzten beiden jedoch müssen als drei bzw. zwei tempora quaternaria aufgefaßt werden und entsprechen den frz. Mensuren modus perfectus bzw. imperfectus de tempore imperfecto prolationis minoris:

Et nota, quod duplex est proporcio juxta galliganam artem, videlicet maior perfecta prolatio, ex qua habetur modus nonarius, et prolatio maior imperfecta, ex qua habetur modus senarius, prolacio minor perfecta, ex qua habetur modus binarius seu ternarius qui idem sunt in actu et figura, prolacio minor imperfecta, ex qua habetur modus quaternarius. Et quia prolaciones non sunt plures neque pauciores, igitur neque modi. Modus autem duodenarius sive octonarius per se modi secundum istas figuras et prolaciones quia non sunt alique ipsarum est modus quod dictum est, sed in cantu reducuntur ad modum quaternarium, dicitur de prolacione minori imperfecta, hoc modo quia maior qui ponitur in modo duodenario et per talem reductionem perficitur longa, et eodem modo videmus de octonario (AMIS I/1, 59).

Lit.: H. RIEMANN, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, Lpz. 1878; H. MÜLLER, Eine Abh. über Mensuralmusik in d. Karlsruher Hs. St. Peter pergamen. 29a (Mitt. aus d. Großherzogl. Bad. Hof- u. Landesbibl. u. Münzslg., Bd. IV), Karlsruhe 1886; W. NIEMANN, Über d. abweichende Bedeutung d. Ligaturen in d. Mensuraltheorie d. Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitr. z. Gesch. d. afrz. Tonschule d. XII. Jh. (BIMG I/6). Lpz. 1902; E. PRAETORIUS, Die Mensuraltheorie d. Fr. Gafurius (BIMG II/2) Lpz. 1905; FR. LUDWIG, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I, 1, Halle/S. 1910; A. M. MICHALITSCHKE, Theorie d. Modus. Eine Darst. d. Entwicklung. d. mus. Modus u. d. entspr. mensuralen Schreibung (Dtsch. Musikbücherei, Bd. 51), Regensburg 1923; DERS., Zur Frage d. longa in d. Mensuraltheorie d. 13. Jh., ZfMw VIII, 1925/26; J. HANDSCHIN, Was brachte d. Notre-Dame-Schule Neues?, ZfMw VI, 1923/24; H. SOWA, Ein anon. glossierter Mensuraltraktat 1279 (Königsberger Studien z. Musikwiss., Bd. IX), Kassel 1930; DERS., Zur Weiterentwicklung d. modalen Rhythmik, ZfMw IX, 1932/33; H. HUSMANN, Die dreist. Organa d. Notre-Dame-Schule mit bes. Berücksichtigung d. Hss. Wolfenbüttel u. Montpellier, Diss. Bln 1932, Teildruck Lpz. 1935; DERS., Die drei- u. vierst. Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausg., PäM XI, 1940; DERS., Das System d. modalen Rhythmik, AfMw XI, 1954; W. APEL, The Notation of Polyphonic Music, 900–1600, Cambridge (Mass.) 1942, [4]1953, dtsch.: Die Notation d. polyphonen Musik 900–1600, Lpz. 1962; R. V. FICKER, Probleme d. modalen Notation, AMl XVIII/XIX, 1946/47; W. G. WAITE, The Rhythm of Twelfth Cent. Polyphony. Its Theory and Practice (Yale Studies in the Hist. of Music, Vol. II), New Haven 1954; FR. ZAMINER, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. II), Tutzing 1959; FR. GENNRICH, Streifzüge durch d. erweiterte Modaltheorie, AfMw XVIII, 1961; H. TISCHLER, A propos the Notation of the Parisian Organa, JAMS XIV, 1961; R. BOCKHOLDT, Semibrevis minima u. Prolatio temporis, Mf XVI, 1963, bes. 14–17; S. GULLO, Das Tempo in d. Musik d. 13. u. 14. Jh. (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 10), Bern 1964; E. THURSTON, A Comparison of the St. Victor Clausulae with Their Motets, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. Reese, New York 1966; FR. RECKOW, Der Musiktraktat d. Anon. 4, Teil II: Interpretation d. Organum purum-Lehre (BzAfMw V), Wiesbaden 1967; R. A. RASCH, Johannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-Franconische notatie (Musicol. Studies XX), New York 1969; J. A. BANK, Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century, Diss. Amsterdam 1972; E. REIMER, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Teil II: Kommentar u. Interpretation d. Notationslehre (BzAfMw XI), Wiesbaden 1972; R. FLOTZINGER, Zur Frage d. Modalrhythmik als Antike-Rezeption, AfMw XXIX, 1972; KL. HOFMANN, Untersuchungen z. Kompositionstechnik d. Motette im 13. Jh. (Tübinger Beitr. z. Musikwiss., Bd. II), Neuhausen-Stuttgart 1972.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1974

Momentum/Moment, instans/instant, Augenblick

Momentum, lat. Bewegung (als Kraft, sich oder andere zu bewegen); Phase, Augenblick; Faktor, Anstrengung, Einfluß, Wichtigkeit; ital. momento, Augenblick, Schwerkraft, Schwerpunkt; frz. u. engl. moment; dtsch. Moment, masc. als Ableitung von frz. moment (in zeitlicher Bedeutung), neutr. als Ableitung von lat. momentum (in nichtzeitlichen Bedeutungen). In der mittelalterlichen Zeitrechnung bezeichnet ‚momentum' ein Zehntel der Viertelstunde (vgl. H. Grotefend, *Taschenbuch d. Zeitrechnung im dtsch. Mittelalter u. d. Neuzeit*, Hannover [1928 u. öfter] 1941, 24); in dieser Bedeutung begegnet der Ausdruck bei Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25), CSM 3, VII, 85: 44, 10, und bei Johannes Vetulus de Anagnia, der das mus. tempus von den Maßeinheiten der Weltzeit (Jahr, Monat, Woche, Tag usw.) her bestimmt (*Liber de musica*, letztes Drittel 14. Jh. oder später, vor 1430, CSM 27, 28).
Instans, lat., unmittelbar bevorstehend, gegenwärtig, dringend, drohend, (substantiviert [wohl erst im Mlat.]:) Augenblick; ital. istante, instante; frz. u. engl. instant.
Augenblick, dtsch., in der zeitlichen Bedeutung seit dem 14. Jh. gebräuchlich.

Zum Ausgangspunkt mus. Begriffsbildungen werden die angeführten Ausdrücke für ‚Augenblick' in den Bedeutungen ‚kleinster, unteilbarer Zeitteil' (II.) und ‚Dauer einer Sinneinheit' (III.) sowie den Konnotationen ‚Zuständlichkeit, Stimmungshaftigkeit' und ‚Intensität, prägnante Kürze' (IV.), momentum/Moment auch im Sinne von ‚Bestandteil' oder ‚Faktor' (I.).

I. Im Sinne von ‚Bestandteil' oder ‚Faktor' dient das Wort momentum bzw. Moment zur Bezeichnung (1) der („rhythmisch" auszuführenden) Elemente eines Gesangs (*Commemoratio brevis*, 10. Jh.), (2) der Elemente einer zeitlichen oder unzeitlichen Reihe, die einen Rhythmus oder eine Harmonie bilden können (A. Apel, 1814), und (3) der drei Hegelschen Stadien der (als Formgesetz von Harmonik und Metrik betrachteten) Dialektik (M. Hauptmann, 1853, und H. Riemann, 1872).

II. Als Wörter für den kleinsten, unteilbaren Zeitteil werden (1) instans oder instantia zum Terminus für die kleinste, unteilbare Zeiteinheit im Mensuralgesang (Hieronymus de Mor., zw. 1280 u. 1304), (2) momentum und momentulum zu Bezeichnungen einer gewissen kurzen Pause und deren Hälfte (belegt seit H. Fuhrmann, 1706), und (3) Augenblick, Moment, moment und instant zur Bezeichnung für das Element der mus. Zeit (seit J. G. Herder, 1795 bzw. 1800).

III. In der Bedeutung ‚Dauer einer Sinneinheit' bezeichnen (1) Augenblick das Zeitmass der Erfahrung von Kunst (Th. W. Adorno) und (2) Moment „jede durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare Formeinheit – ...jeden selbständigen Gedanken – in einer Komposition" (K. Stockhausen, 1960).

IV. ‚Moment' mit der Konnotation ‚Zuständlichkeit, Stimmungshaftigkeit' liegt ursprünglich dem Werktitel ‚Moments mus.' (belegt seit 1828) zugrunde, der seit dem späteren 19. Jh. als Gattungsbezeichnung aufgefaßt wird und mit dem sich im 20. Jh. auch die Vorstellung von Intensität, prägnanter Kürze verbindet.

I. Das Wort momentum/Moment wird nicht nur in seiner zeitlichen Bedeutung, sondern auch (und anscheinend früher) im Sinne von ‚Bestandteil' oder ‚Faktor' in die mus., ja rhythmisch-metrische Fachsprache einbezogen, wobei es allerdings wiederholt durch das zumindest später häufiger gebrauchte ‚Moment' im zeitlichen Sinn verdrängt wird (s. I. (2) und (3)), sobald eine Abstraktion von der Zeit nicht mehr vorgesehen ist.

(1) So spricht der anon. Autor der *Commemoratio brevis* (10. Jh.) die („rhythmisch" auszuführenden) Elemente eines Gesangs zweimal als „momenta" an. Der betreffende Passus als Ganzes ist eine Paraphrase des Textes über das „numerose canere" (→ *Longa-brevis* II. (1)) in den *Scolica Musicae Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.), von dem die entsprechenden Stellen ebenfalls angeführt seien. An der ersten von diesen steht ‚per loca' (‚stellenweise') statt ‚per momenta', ein ganz unspezifischer Ausdruck also, und an der zweiten gibt es noch kein Äquivalent für ‚momenta'; der Bearbeiter hat also das Wort momentum neu einbezogen. Die erste Stelle besagt, daß kein neuma oder sonus stellenweise zu langsam oder schnell gesungen werden dürfe, die zweite, daß zur Abwechslung am Anfang oder Ende eines Gesanges ein langsames Tempo auf das Doppelte beschleunigt und ein schnelles auf die Hälfte verlangsamt werden könne:

Commemoratio brevis: non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur (GS I, 226);
dum in cantu qui raptim canitur, circa finem, aut aliquando circa initium longiori mora melos protendendum est, aut cantus, qui morose canitur, modis celerioribus finiendus; ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur, et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec maiore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet (227);
Scolica Musicae Enchiriadis: Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua cepit. Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, id est circa initium vel finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptione seu correptam immutes duplo longiore (GS I, 183a).

(2) A. Apel gebraucht ‚Moment' (neutr.) zur Bezeichnung der Elemente einer zeitlichen oder unzeitlichen Reihe, die „rhythmisch" sein, d. h. „als Einheit anschaulich" werden kann. Bei simultanen „Momenten" heißt diese Einheit „Harmonie", bei sukzessiven „Rhythmus":

Metrik I (Lpz. 1814): Versteht man unter Zeit die Succession der Erscheinungen...; so müssen wir bei dem allgemeinen Begriff des Rhythmus von der Zeit abstrahiren; denn es sind rhythmische Reihen möglich, ohne daß die Momente in der Zeit einander folgen. Denkt man hingegen die Zeit in ihrem ursprünglichen Wesen als reines Werden..., so ist Rhythmus allerdings das endliche formelle Bild der Zeit (84);
der Rhythmus als Zeitfigur ist nach Apel „die anschaulich dargestellte Einheit einer Reihe von Zeitmomenten" (77);
ibid.: Wenn Rhythmus die Einheit in verschiedenen Momenten der Sukzession erscheinen läßt, so zeigt die Harmonie die Einheit in verschiedenen Momenten des Zugleichseins... Metaforisch könnte man daher den Rhythmus fließende Harmonie und die Harmonie stehenden Rhythmus nennen (91).

Spätere Autoren, die sich nur noch auf den Rhythmus beziehen, gebrauchen ‚Moment' im zeitlichen Sinn; so H. Nohl: ihm zufolge wechseln in den Gedichten bzw. Kompositionen sowohl Goethes und Schuberts als auch Schillers, Beethovens und Brahms' „die betonten und die unbetonten Momente, und dieser Wechsel hat [anders als z. B. bei Heine, Hölderlin, Wagner, Bach und Chopin] in sich ein Ziel oder eine Richtung" (*Typische Kunststile in Dichtung u. Musik* [1915], in: *Stil u. Weltanschauung*, Jena 1920, 98).

(3) Als „Momente" (neutr. bzw. masc.) sprechen M. Hauptmann und H. Riemann die drei Hegelschen STADIEN DER (ALS FORMGESETZ VON HARMONIK UND METRIK BETRACHTETEN) DIALEKTIK an. Während Hauptmann ‚Moment' im Sinne von ‚Teil eines Ganzen' meint (er spricht ganz hegelianisch von „Begriffsmomenten"), kontaminiert Riemann ‚Moment' als Bezeichnung für ‚Stadium des dialektischen Prozesses' mit ‚Moment' im Sinne von ‚Zeitteil'; die rein logische, nicht notwendig auch zeitliche Aufeinanderfolge von These, Antithese und Synthese bei Hauptmann wird bei Riemann eine von vorneherein zeitliche. Hauptmann erblickt die „erste Aeusserung" jener drei Momente in den Intervallen Oktav, Quint und Terz; diese veranschaulichen ihm, „dass Etwas, das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als Eins mit seinem Gegensatz (Terz) als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen" (*Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik. Zur Theorie d. Musik*, Lpz. 1853, 10); doch verhalten sich nach Hauptmann auch die Akkorde einer Tonart so („Die Tonart entstand, wenn der gegebene Dreiklang, nachdem er durch den Unter- und Ober-Dominant-Accord, mit sich selbst in Gegensatz gekommen war, diesen Gegensatz als Einheit in sich zusammenfasste und damit Tonica wurde", ibid. 30). Und „was als harmonische Bestimmung in den drei Intervallen Oktav, Quint und Terz und ihren gegenseitigen Beziehungen enthalten ist, das sehen wir in metrischer Bestimmung, der abstrakten Bedeutung nach, als zwei-, drei- und viergliedrige Zeiteinheit sich bilden" (12):

[Eine zuerst gesetzte Einheit] wird durch ein zeitlich-Zweites zu einem Ersten dieses Zweiten bestimmt; durch ein Drittes von ihrem Zweiten getrennt; durch ein Viertes ihrem Zweiten verbunden. Der Sinn dieser drei Momente metrischer Bildung ist vollkommen derselbe wie in der harmonischen Bildung der Oktav, Quint und Terz (306f.).

Riemann bemängelt, daß „sich Hauptmann nicht entschließen konnte oder nicht darauf verfiel, seine Begriffe von Oktaveinheit, Quintentzweiung und Terzeinigung in dem zeitlichen Nacheinander ebenfalls aufzusuchen, ohne welches ein Tonstück nicht denkbar ist... Er hat wohl die Zusammengehörigkeit der Akkorde in einer Tonart begriffen, aber durchaus nicht die verschiedene Bedeutung dieser Akkorde gegeneinander, ihre logische Bedeutung im Satzgefüge... Wir werden sehen, wie sich aus dem einfachsten Prinzip von These, Antithese und Synthese, entsprechend dem Hauptmannschen Oktav-, Quint- und Terzbegriff, die freiesten und kompliziertesten harmonischen wie metrischen Bildungen entwickeln" (*Mus. Logik. Ein Beitr. z. Theorie d. Musik*, NZfM LXVIII, 1872 [unter d. Pseudonym H. Ries], Neudr. in: *Präludien u. St.* III, Lpz. 1901, 1f.). An der Kadenz C-F-C-G-C unterscheidet Riemann drei „Momente" (‚Moment' nunmehr als masc. gebraucht):

Diese sogenannte große Kadenz hat also drei besonders hervortretende Momente, die wir thetische nennen wollen: These, thetische Quint und thetische Terz. Die Übergangsmomente nennen wir Antithese und Synthese. Strenger gefaßt: These ist die erste Tonika, Antithese die Unterdominante mit dem Quartsextakkord der Tonika, Synthese die Oberdominante mit dem schließenden Grundakkord der Tonika; thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Oberdominante (3).

Wie Hauptmann wendet Riemann seine Drei-Momente-Theorie auch auf die Metrik an, wobei er wie jener zwei-, drei- und vierteilige Takte entwickelt:

Die kleinste harmonisch verständliche Akkordfolge I-IV-I oder I-V-I ist zugleich die kleinste metrisch verständliche Form. Denn eine Folge von nur zwei Akkorden I-IV... oder I-V... würde uns nur einen abgegrenzten Moment geben, die Zeitdauer, während welcher I erklingt, bis es durch IV oder V abgelöst wird; IV oder V klingen dann unendlich fort. I-IV ist dann nichts als ein Maß, nach welchem alles gemessen werden kann, etwas weder Abhängiges noch Bedingendes, ein leerer Schemen. – Anders bei I-IV-I. IV ist durch I abgegrenzt, wie I durch IV. Ein zweiter Zeitmoment von gleicher Dauer... erscheint nach dem ersten; jener als erster ist nun maßgebender, dieser als zweiter gemessener, abhängiger geworden. Etwas Gleichartiges und dennoch Verschiedenes tritt dem ersten entgegen, von Natur gleichberechtigt und dennoch untergeordnet: es ist die metrische Quint. Ein hinzutretender Moment gleicher Geltung könnte keine Terzeinigung vollziehen, sondern würde nur ein Quintmoment für den zweiten werden...; nur ein zweiter höherer Ordnung, dem gegenüber 1 + 2 ein 1 höherer Ordnung sind, kann den Widerspruch aussöhnen. So erhält denn jenes scheinbar unbegrenzte schließende I eine feste Geltung, nämlich die von I + IV oder I + V... Wie ich schon andeutete, bringt die Kadenz I-IV-V-I... drei begrenzte Momente; IV-V erscheint als Quintbegriff gegen I-IV, V-I als Quintbegriff gegen IV-V, wodurch IV-V ein relativ erstes wird; eine Terzeinigung ist aber noch immer darin nicht, sondern nur eine verstärkte Quintzweiheit. Die Terzeinigung erfolgt wiederum durch das unbegrenzte I..., welches jetzt die Geltung von I-IV-V bekommt. – Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß jene Form I-IV | I den zweiteiligen Takt, I-IV-V | I aber den dreiteiligen Takt charakterisiert. I-IV-I-V | I... endlich bringt den vierteiligen Takt (11f.).

II. Als WÖRTER FÜR DEN KLEINSTEN, UNTEILBAREN ZEITTEIL werden instans, momentum, Moment und Augenblick zu mus. Termini.

(1) ‚Instans' oder ‚instantia' heißt bei Hieronymus de Mor. (zw. 1280 u. 1304; weitere Belege sind nicht bekannt) die KLEINSTE, UNTEILBARE ZEITEINHEIT IM MENSURALGESANG (ihr Zeitwert ist die semibrevis, von der drei auf eine brevis gehen). Die Bezeichnung instans entsteht offenbar durch Übernahme des Terminus für den ausdehnungslosen Zeitpunkt (s. unten in diesem Abschn. II. (1)), mit dem die von Hieronymus angesprochene kleinste Zeiteinheit die Unteilbarkeit gemeinsam hat. Auf diesen Ursprung der Bezeichnung instans deutet auch das Auftreten des mit ‚instans' synonymen Ausdrucks ‚nunc temporis' im Zusammenhang dieser Stelle (weiter unten im Zitat; ‚nunc vel instans' ist eine geläufige Formel; vgl. z. B. 1. Jacobus-Zitat in diesem Abschn. II. (1)). Der Ausdruck instans soll die ältere Bezeichnung tempus ersetzen, die nicht der Auffassung der moderni entspricht, daß die Zeit (tempus) Sukzessionscharakter hat. Sachgeschichtlich steht hinter dieser „Umbenennung" der Umstand, daß das men-

suralrhythmische tempus (Zeitwert: brevis) mit zunehmender Unterteilbarkeit den ihm ursprünglich eigenen, von Johannes de Garlandia (s. 2. Zitat) beschriebenen Charakter eines chronos protos eingebüßt hat und daß der ursprünglichen Dauer des tempus nun eher die Dauer der semibrevis entspricht (allerdings war das alte tempus nach Garlandia nicht absolut unteilbar – es gab ja die in semibreves unterteilte vox cassa –, sondern nur im Rahmen der modalrhythmischen relevanten Werte [vgl. E. Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica* II, BzAfMw XI, Wiesbaden 1972, 46]; und es war auch die Dauer eines selbständigen Zeitwertes [brevis], wohingegen der Zeitwert des instans [semibrevis] erst in der ars nova [um 1320] brevisanalog wird). Der Wechsel in Verständnis von ‚tempus' und die Heranziehung des Ausdrucks instans stellen sich auch als Übergang von rhythmischer zu physikalischer Terminologie dar, der wohl mit der Neubestimmung der Musik als einer scientia media zwischen Mathematik und Physik durch Thomas v. Aquin (s. M. Haas, *Musik zw. Mathematik u. Physik*..., in: Fs. A. Volk, Köln 1974, 31 ff.) in Zusammenhang zu bringen ist:

Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1280 u. 1304) XXV: Tempus autem, prout hic sumitur, est distinctus <s>onus resolubilis in tres instantias. Instans vero hic sumptus est illud minimum et indivisibile, quod in sono auditus clare et distincte potest percipere. Quod etiam apud veteres dicebatur esse tempus. Sed modernorum, ut videtur, melior est opinio, qui scilicet in tempore harmonico motui subjecto successionem ponunt. Nam omnes transferentes secundum aliquam similitudinem transferunt... Cum igitur tempus harmonicum motui progressivo sit subjectum, oportet omnino in ipso ponere successionem trium scilicet instantiarum, quam veteres tollunt quid indivisibile tempus, unam scilicet solam instantiam. Potest tamen, licet improprie, instantia dici tempus, sicut et vulgariter dicitur nunc temporis esse quoddam tempus brevissimum, et secundum hoc quantum ad aliquid antiquorum salvatur opinio. Unde a modernis quidem nomen, sed res ipsa non abjicitur, sed interdum recipitur (ed. Cserba 180, 9–32).

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Recta mensura appellatur, quidquid per rectam mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur... recta longa appellatur illa, quae continet duas rectas breves tantum. Recta vero brevis est, quae unum solum tempus continet... unum solum tempus, prout hic sumitur, est illud, in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile. Sed huiusmodi tempus habet fieri tripliciter: aliquando per rectam vocem, aliquando per vocem cassam, aliquando per vocem amissam. Unde recta brevis habet fieri in primo tempore, videlicet per vocem rectam (BzAfMw X, 37f.: I, 17–24).

Als Terminus für die kleinste, unteilbare Zeiteinheit im Mensuralgesang setzt sich ‚instans' allerdings nicht durch. Die nachfolgenden Autoren verwenden ‚instans' weiterhin nur als Bezeichnung für den ausdehnungslosen Zeitpunkt, der sich nicht zu einer Zeitstrecke vervielfachen läßt, und schließen auch den so bestimmten instans als mögliche Existenzdauer des Tones (vox, sonus) aus, da dieser aufgrund seiner Entstehungsweise (und im Gegensatz zu Sichtbarem wie Licht und Frabe) nicht nur einen Augenblick existieren könne, sondern eine – notwendigerweise endliche – Dauer habe:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* I (zw. 1321 u. 1324/25): Includit enim [tempus] in natura sua prius et posterius in motu... et sic praeteritum et futurum, quae partes sunt temporis integrales et invicem copulantur per nunc vel instans sicut partes lineae per punctum continuativum; nec tamen nunc vel instans est tempus cum dicat aliquid indivisibile, sicut punctus respectu lineae non est linea quia nec linea componitur ex punctis nec tempus ex instantibus vel nunc (CSM 3 I, 78: 25,11);

Johannes de Muris, *Notitia artis musicae* (1312) III,8: Cumque vox illa sit generata ex virtute impellentis, quae finita est cum a finito procedat corpore, oportet eam habere suae durationis vel continuationis terminos, cum neque in infinitum neque in instanti vox valeat generari (CSM 17, 72);

vgl. G. Zarlino, *Sopplimenti mus.* (Venedig 1588) II, 16: ogni Suono nasce dal Moto, et ogni Moto si fà col Tempo; il quale essendo ò lungo ò breue, è diuisibile, et cosi il Suono che non si fà nello Istante, nella sua duratione è diuisibile (76);

Jacobus Leod., *op. cit.* I: Facit... se sonus cum motu, visibile autem ut lumen et color in instanti (a.a.O. 78: 26,8);

schon bei Augustinus heißt es: *Confessiones* (397) XI, 27: Praeteriens... [vox corporis] tendebatur in aliquod spatium temporis, quo metiri posset, quoniam praesens nullum habet spatium (ed. de Labriolle, zit. nach J. Bernhart, *Augustinus, Confessiones/Bekenntnisse lat. u. dtsch.*, München 1955, 656).

Gleichwohl ist der Gebrauch von ‚instans' als Bezeichnung für die kleinste, unteilbare Zeiteinheit im Mensuralgesang nichts Unerhörtes: schon im Martianus-Capella-Kommentar des Remigius Altisidorensis (9. Jh.) wird ‚primum tempus' sterotyp mit ‚id est praesens' erläutert:

Musica: Primum igitur, scilicet genus, *tempus est*, scilicet praesens, quando inchoatur cantilena, *quid in morem atomi*, id est insecabilis, *nec partes nec momenta recisionis*, id est divisionis, *admittit* (GS I, 81b);

hoc erit brevissimum tempus, id est praesens, *quod insecabile memoravi. Compositum vero*, scilicet tempus, id est artificiale, *quod potest dividi*, scilicet in species, *et quod a primo*, scilicet praesenti tempore, quod est insecabile, *aut duplum, aut triplum aut quadruplum* est a primo, id est a prima divisione (82a).

(2) Offenbar nach ihrer Dauer heißen im 18. und 19. Jh. eine gewisse KURZE PAUSE momentum und deren Hälfte momentulum (Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelpause bei M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter*, Frankfurt a.d. Spree [= Bln] 1706, 52, und WaltherL, 1732; Achtel- und Sechzehntelpause bei C. Venator, *Die in unserer Sprache gebräuchlichen Fremdwörter*..., [1835] [6]Worms 1859, und Mendel-ReißmannL VII, 1877). ‚Momentum' und ‚momentulum' gehören wohl zur Gruppe der Noten- und Pausennamen, die dank ihrer Systemungebundenheit zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Werte angewandt werden können; vergleichbar scheint insbes. der Name des suspirium, zu dem Fuhrmann übrigens das momentum wertmäßig ins Verhältnis setzt: „suspirium" heißt bei ihm die Semiminima- oder Viertelpause, „suspiriolum" die Fusa- oder Achtelpause (a.a.O.).

(3) Anscheinend seit J. G. Herder kann ‚Augenblick', ‚Moment' oder ‚instant' außer dem Element der äußeren, allgemeinen Zeit auch das ELEMENT DER MUS. ZEIT als der Zeit des Sukzessivphänomens, das die Musik ist, bezeichnen. Dieses wird dabei entweder (a) als vorübergehend, in eine Sukzession eingegliedert, oder (b) als Teil eines in ihm vergegenwärtigten, dauernden Ganzen und insofern selbst beständig Gegenwärtigen charakterisiert; oder vom mus. Augenblick wird (c) als dem Jetzt in der mus. Zeit gesprochen. Das erste ist bei Herder der Fall, für den der dem Empfinden so adäquate Sukzessionscharakter die Musik jeder „Kunst des Anschauens" überlegen macht:

Kalligone (1800): Vorübergehend also ist jeder Augenblick dieser Kunst [sc. der Musik] und muß es seyn: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist seine Bedeutung, sein Eindruck. Im Kommen und

Fliehen, im Werden und Gewesenseyn liegt die Siegeskraft des Tons und der Empfindung... Dagegen jede Kunst des Anschauens..., obwohl sie auf Einmal Alles zeigt, dennoch nur langsam begriffen wird, und weil nichts Sichtbares Vollkommenheit gewähren kann, zuletzt mit Ersättigung lohnt, gleichsam sich selbst überdauernd (ed. Suphan XXII, 187).

Für Herder und Fr. Schleiermacher ist die Musik sogar das Sukzessivphänomen par excellence, so daß sie jegliche Folge von Augenblicken metaphorisch als „Musik" ansprechen:

Die Lyra. Von d. Natur u. Wirkung d. lyrischen Dichtkunst (Terpsichore II, 1795): Auch in Anschauungen z.B. herrscht Musik... Wenn sie [die bildenden Künste] ihre Gegenstände nicht todt darstellen wollten, so mußten sie nicht allein Leben, Bewegung in dieselben bringen, sondern selbst in der Zusammenordnung ihrer Theile für eine Folge glücklicher Augenblicke im Betrachtenden,mithin für eine Art Musik seiner Seele sorgen (ed. Suphan XXVII, 165);
Fr. Schleiermachers Ästhetik, hg. v. R. Odebrecht (Das Literatur-Archiv IV, Bln u. Lpz. 1931): Eben so umgekehrt kann man sagen, daß auch die anderen Künste nur unvollkommen sind, wenn sie nicht eine Reihe von Bewegungen produzieren: die Malerei stellt jede That in einem Moment dar, aus welchem sich vorwärts und rückwärts die anderen entwickeln müssen; d.h. in jeder Figur liegt die Formel zu einer Reihe von Bewegungen, welche der Betrachter sich vergegenwärtigt. Eben so in der Landschaft eine Reihe Beleuchtungsmomente, Farbenmusik, die sich auch als Sukzession vergegenwärtigen muß (134; vgl. auch 135);
vgl. auch H.G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik* (Stuttgart u. Tübingen 1826): Durch die vielfach großen Aufstufungen eines Gothischen Kunstwerkes, und durch die vielen kleinen, oft vereinzelten Theilformen, die an jeder größeren Masse angebracht sind, wird der Kunstanschauung Sukzession – es werden ihr mancherley Reihen von Sukzessionen dargeboten. Diese werden nur in einer Reihe von Zeitmomenten aufgefaßt, dadurch wird unser ästhetisches Raumleben, worin sonst der Affekt gefesselt ist, in ein Zeitleben verwandelt, worin wir von Gefühl zu Gefühl weiter geführt werden, und das ist hier eben wieder das Musikalische (46).

Allerdings scheinen die mus. Zeit und ihre Elemente hier noch kaum von der allgemeinen Zeit abgehoben. Wirklich von der allgemeinen Zeit abgehoben ist die mus. wohl erst bei den Autoren, die den mus. Augenblick als Teil eines in ihm vergegenwärtigten (zumindest von ihm wesentlich mitbestimmten), dauernden Ganzen und insofern selbst beständig Gegenwärtiges charakterisieren:

So ist nach H. Kauder das „richtige Musikhören... gleichsam ein Sehen, in dem dem Aufnehmenden in jedem einzelnen Moment des Tonstückes der Zusammenhang mit allen vergangenen, ja selbst mit manchen künftigen Momenten zum Bewußtsein kommt, so daß er das ganze Werk als Gegenwart erlebt... Die Zeit ist gleichsam ein Vehikel, in welchem wir den Raum erfahren" (*Musik als Zeit- und Raumkunst. Fragmente*, Musikbl.d. Anbruchs III 8, 1921). Anders als Kant, für den die Musik von bloß „transitorischem Eindruck" ist und „gänzlich erlischt" (*Kritik d. Urteilskraft* [1790] § 53), meint Dahlhaus, „daß jeder musikalische Augenblick Reproduktion des Vergangenen und Voraussicht auf das Folgende in sich schließt" (*Zu Kants Musikästhetik*, AfMw X, 1953, 347). Für J. Stambaugh ist das Ganze der mus. Zeit in jedem ihrer Augenblicke gegenwärtig, wenn auch immer verschieden; das schon Erklungene und das noch Ausstehende bestimmen das jeweils Gegenwärtige wesentlich mit:

Music as a Temporal Form (The Journal of Philosophy LXI, 1964): In the moment of musical time lies the whole of musical time... The whole is in each moment, never the „same", and yet always the whole... What is already past and what is to come, both are in the moment, not as objects remembered or antecipated, but as temporal functions essentially qualifying what is being heard (272).
Zwischen dem einzelnen Moment und dem Ganzen besteht eine spezifische Spannung:

The whole is in the moment, but does not coincide with it. What is „left over", the discrepancy, defies „resolution"... This tensive relation generates the temporal factor in progression, the whole moving in the moment which drives towards explicating, detensifying this whole within it. This is temporal tensity. Tensity strives towards ultimate detensity, thus producing extensity (not extension). It is paradoxically the very temporal, i.e., transient, instantaneous nature of music that generates its own peculiar kind of ex-tent, not extension, not even duration, but literally the working (stretching) out of tensity (276).

Nach G. Rochberg gewinnen die einzelnen Momente einer Musik „Dauer", indem sie vom Hörer in eine Form integriert werden. Form aber entsteht nur durch „die Wiederaufnahme von musikalischen Ideen und die Rückkehr zu solchen.. Musik, die immer fortschreiten würde, ohne Repetition einen akustischen Moment an den andern hängend, wäre eigentlich formlos, da sie an die einzelnen Momente vergeben würde" (*Der Begriff d. Dauer in d. Musik*, Melos XXIX, 1962, 8a);
vgl. schon Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion d. Ästhetischen* ([Tübingen 1933] Ffm. 1974): Zeit rechnet zu den konstitutiven Bedingungen gerade von Musik. In ihrer Formdisposition, im Wechsel von Wiederholtem und Frischem; im Begriff der motivischen und thematischen Arbeit und all ihrer „Tektonik" stellen eben vermöge ihres zeitlichen Verlaufs Beziehungen sich her, die das ephemere Erklingen, den isolierten musikalischen Einzelmoment zur Dauer objektivieren (37).

Die zuletzt zit. Autoren scheinen jedoch nicht in jedem Falle zwischen dem Augenblick als Element der mus. Zeit und dem metonymisch so genannten Augenblick als mehr oder weniger elementarer Sinneinheit zu unterscheiden (so nicht in den letzten beiden Zitaten). Diese Unterscheidung ist aber vorausgesetzt, wo vom mus. Augenblick als der Gegenwart (dem Jetzt) in der mus. Zeit gesprochen wird. Den betreffenden Autoren zufolge können im mus. Augenblick zwei Einstellungen zum Ausdruck kommen: das Haften am Augenblick, der erfüllt ist, und die Erwartung des Kommenden, die den gegenwärtigen Augenblick entwertet oder gar als leer erscheinen läßt. Die erstere beruht nach Strawinsky, der sich auf eine Theorie P. Suwtschinskys stützt, auf einer Übereinstimmung, die letztere auf einer (durch Ausdrucksbedürfnisse verursachten) Abweichung der mus. Zeit von der „ontologischen":

Mus. Poetik ([Cambridge, Mass. 1942, dtsch. Mainz 1949] Wiesbaden 1960): Suwtschinsky zeigt uns... zwei Arten von Musik: die eine entwickelt sich parallel zum Ablauf der ontologischen Zeit und durchdringt ihn; sie erweckt im Hörer ein Gefühl des Wohlbehagens, der „dynamischen Ruhe" sozusagen. Die andere eilt diesem Ablauf voraus oder stört ihn. Sie haftet nicht am tönenden Augenblick. Sie verschiebt die Anziehungs- und Schwerpunkte und richtet sich im Unbeständigen ein, was sie befähigt, die Gemütszustände ihres Autors wiederzugeben. Alle Musik, in der der Ausdruckswille vorherrscht, gehört diesem zweiten Typus an... Die an die ontologische Zeit gebundene Musik wird gewöhnlich vom Prinzip der Analogie beherrscht. Die zur psychologischen Zeit sich bekennende Musik arbeitet gern mit Kontrasten (23).

Suwtschinsky selbst allerdings und G. Brelet lassen nur die Übereinstimmung der mus. Zeit mit der ontologischen als „normalen" Ablauf der mus. Zeit gelten; vgl. z.B.

Brelet, *Le temps mus.* (Paris 1949): La forme la plus valable et la plus pleinement existante, c'est celle qui respecte cette durée vraie inscrite en la sonorité, la musique du „temps ontologique"

et non celle de la durée subjective, celle qui s'installe en la suffisance du présent musical et non en l'insuffisance de l'attente... La musique expressive est musique de la durée subjective et de l'attente, que suscite en nous lorsque nous l'écoutons l'insuffisance de l'instant musical qui la caractérise et qu'elle recherche (390).

Mit der folgenden Bemerkung dürfte Suwtschinsky daher meinen, daß Debussy es verstanden habe, die von ihm bevorzugte, der „ontologischen" Zeit aber nicht entsprechende „Statik" in einen „normalen" Ablauf der mus. Zeit, in eine Folge durchweg erfüllter mus. Augenblicke zu übersetzen:

Zeit u. Musik. Zur Typologie d. mus. Schaffens (1939, dtsch. Fassung 1957, Musik in d. Zeit, N.F., H. 1, Bonn 1958): Die musikalische „Statik" Debussys ist von einer immanenten Musikalität, seine „musikalischen Zustände" sind sozusagen eine Transformation in einen Ablauf von musikalischen Augenblicken (16).

Ist die Musik des Impressionismus für Brelet wie Suwtschinsky der Musterfall einer Musik, in der jeder Augenblick erfüllt ist – bei Boulez heißt es ganz entsprechend, Debussy verwerfe jede Hierarchie, die außerhalb des mus. Augenblicks liegt –, so dient die Musik R.Wagners als Hauptbeispiel für eine den Augenblick entwertende Musik:

P. Boulez, Art. *Debussy*, in: *Encycl. de la Musique* (Fasquelle 1958) I: Debussy repousse toute hierarchie hors du moment musical lui-même (Sp. 640a);
Brelet: Le devenir wagnérien, inquiet et instable, s'exprimait en des processus de croissance et de décroissance, contraires à la plénitude toujours égale de l'instant musical: c'est cette égale plénitude que restaure le devenir apaisé de l'impressionisme... Le devenir apaisé de l'impressionisme ne se compose que d'instants musicaux refermés dans leur suffisance et que jamais n'anime un élan qui les pousserait hors d'eux-mêmes: et le temps n'est que le renouvellement d'un instant éternel toujours égal à lui-même et toujours également plein (695 f.).

III. In der Bedeutung ‚Dauer einer Sinneinheit' bezeichnen ‚Augenblick' und ‚Moment' mus. Begriffe bei Th.W. Adorno und K. Stockhausen.

(1) Adorno spricht vom Augenblick als dem Zeitmass der Erfahrung von Kunst.

(a) In seiner Rede vom „Augenblick, der die Kunstwerke sind" (*Ästhetische Theorie*, Ffm. [1970] ²1971, 125) oder zu dem „Objektivation... das Kunstwerk [macht]" (ibid. 130), bedeutet ‚Augenblick' metonymisch so viel wie ‚etwas für einen Augenblick total Präsentes'. Diese momentane Anschaulichkeit des Ganzen wird in einem bestimmten Punkt des Verlaufs erreicht: dem „fruchtbaren Moment", d.i. der Augenblick, der die Kunstwerke „zur Erscheinung konzentriert", da sie „zur Totalität werden aus ihren partikularen Momenten" (ibid. 125), der „Augenblick des Verlaufs, wo ein Stück wirklich zur Komposition wird, aus dem eigenen Gewicht ins Rollen kommt und das Dies-da der thematischen Setzung, von der es ausgeht, transzendiert", der Augenblick, „wo die Musik zur Komposition zusammenschießt" (*Philosophie d. neuen Musik* [Tübingen 1949], ⁴Ffm., Bln. u. Wien 1972, 92 f.), der „fruchtbare Moment ihrer Objektivation" (*Ästhetische Theorie* 125; zur Herkunft von Adornos Begriff ‚fruchtbarer Moment' s. den in Arbeit befindlichen Aufsatz des Verf. in AfMw). Musterbeispiel Adornos für die Anschaulichkeit des Ganzen einer Komposition sind die „großen klassizistischen Symphoniesätze Beethovens, der erste der Eroica oder der Siebenten", die „ideal sich so hören [lassen], als währten sie einen Augenblick. Drängt bei Beethoven, dem profanen Komponisten, die leere entfremdete Zeit tödlich gegen das Subjekt an, dissoziiert Leben sich bereits in die bloße Folge von Erlebnissen, so zwingt das mächtige Subjekt sie im Zeichen der weltlichen Spannung von Freiheit und Notwendigkeit noch einmal zu jenem Einstand, den einst die Theologie als Ewigkeit des erfüllten Augenblicks, Konzentration bloßer Dauer zum Nu, καιρός lehrte" (*Kriterien d. neuen Musik*, 1957, in: *Nervenpunkte d. neuen Musik*, Reinbek 1969, 127). Der „fruchtbare Moment" ist dabei der Reprisenbeginn. Daß Beethoven in diesem die durch die Dynamik der Durchführung eigentlich überholte Reprise als Resultat eben dieser Dynamik präsentiert, macht zugleich die Unwahrheit der Sonatensatzform aus:

Mahler (Ffm. 1960): Die Reprise war die Crux der Sonatenform. Sie machte das seit Beethoven Entscheidende, die Dynamik der Durchführung, rückgängig, vergleichbar der Wirkung eines Films auf einen Zuschauer, der nach dem Ende sitzen bleibt und den Anfang noch einmal sieht. Beethoven hat es durch ein tour de force bewältigt, das ihm zur Regel wird: im fruchtbaren Moment des Reprisenbeginns präsentiert er das Resultat der Dynamik, des Werdens, als die Bestätigung und Rechtfertigung des Gewesenen, dessen was ohnehin war (127).

Diese Unwahrheit von Beethovens Sonatenschema kritisiert Mahler, indem er die „dramatisch-finale" Sonatenform zu einer „epischen" mit „Durchbruch", „Suspension" oder „Erfüllung" statt des „fruchtbaren Moments" umbildet.

„Durchbruchstellen sind jene der Ersten Symphonie, später die D-Dur-Wendung der Bläser im zweiten Satz der Fünften. Suspensionen komponieren das alte senza tempo aus in dem Fortgang gegenüber exterritorialen Partien... Die Mahlerschen Suspensionen sedimentieren sich mehr stets zu Episoden. Diese sind ihm wesentlich: Umwege, die rückwirkend als die direkten sich erweisen." Erfüllung ist die „eines Zusammenhangs durch ein ihm gegenüber wesentlich Neues". „Durchbruch ist stets Suspension, die des Immanenzzusammenhangs; aber nicht jede Suspension ist Durchbruch... Mahlers Erfüllungsfelder leisten in der Form, durch ihre Relation zum Vorhergegangenen, was der Durchbruch vom Außen sich versprach und was der symphonisch-dramatische Typus der Explosion des Augenblicks vorbehielt. Momentan bei Mahler ist der Durchbruch, die Suspensionen dehnen sich aus, Erfüllungen sind thematische Gestalten spezifischen Wesens" (*Mahler*, 60–65; zu den Begriffen ‚Durchbruch', ‚Suspension' und ‚Erfüllung' s. M. Zenck, 148 ff.).

Aber es dient nicht nur der fruchtbare Moment dem Ganzen, sondern auch umgekehrt das Ganze dem weitgehend als Selbstzweck erscheinenden καιρός, wie überhaupt im fruchtbaren Moment „das Einzelne Form" werden soll, „ohne in dieser bloß unterzutauchen und damit die Form selbst als schlechthin Unterschiedsloses zu negieren" (*Kriterien d. neuen Musik*, a.a.O. 125):

Ästhetische Theorie: Daß in manchen seiner Momente das Kunstwerk sich intensiviert, schürzt, entlädt, wirkt in erheblichem Maß als sein eigener Zweck; die großen Einheiten von Komposition und Konstruktion scheinen nur um solcher Intensität willen zu existieren. Danach wäre, wider die gängige ästhetische Ansicht, das Ganze in Wahrheit um der Teile, nämlich seines καιρός, des Augenblicks wegen da, nicht umgekehrt (279).

Ein Beispiel hierfür wird von Adorno mit einer Stelle in Goethes *Wahlverwandtschaften* verglichen. Adorno faßt diese nicht, wie von Goethe wohl gemeint, als Bild der täuschenden Hoffnung, die ihre Erfüllung vereitelt (Bild

des fallenden Sterns, der nach kurzem Aufleuchten unwiederbringlich erlischt), auf, sondern wie W. Benjamin als Symbol der „Hoffnung auf Erlösung, die wir für alle Toten hegen" (*Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Illuminationen*, Ffm. 1961, 147), und deutet sie mit Benjamin als „mit Hölderlin zu reden, ... Cäsur des Werkes", in der „alles innehält" (ibid. 146):

Ästhetische Theorie: Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz aus den Wahlverwandtschaften „Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder"; so im langsamen Satz der d-moll-Sonate op. 31,2. Man muß lediglich die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables, das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck über das Vorhergehende durch die Konzentration einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melodie sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie ihre Suspension (280).

Adornos „fruchtbarem Moment" entspricht weitgehend der „Augenblick" bei Thr. Georgiades und W. Osthoff: ein vergegenwärtigender Zeitpunkt, welchen die mus. Struktur der Wiener Klassik greifbar macht. Georgiades vergleicht ihn mit dem Brennpunkt einer Linse, und Osthoff nennt ihn auch den „erfüllten Augenblick":

Georgiades, *Mozart u. d. Theater* (1956, in: *Kl. Schriften* [Münchener Veröff. z. Musikgesch. XXVI], Tutzing 1977): Die Linse wird auf den Brennpunkt eingestellt. Dieser einzelne Punkt, der Augenblick, als solcher sonst nicht greifbar, wird durch die musikalische Struktur greifbar gemacht. Es ist, als ob uns die Bässe keine Muße ließen, sondern wie pochend den einen Ausruf wiederholten: ‚Jetzt, jetzt, jetzt...' Demgegenüber erscheint das Geschehen selbst innerhalb dieser Nummer [sc. Terzett *„Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?"* aus der *Zauberflöte*] wie ein stehendes Bild, verläuft gleichsam in epischer Breite, indem es den Augenblick noch nicht so scharf, so unmittelbar ins Auge faßt (60);
erst durch die Wiener Klassik ist die Weihe des Augenblicks musikalische Wirklichkeit geworden (65);
Osthoff, *Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit* (Jb. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 1970, Bln 1971): die Zeit wird in der Zeit aufgehoben, das Werden mit der Zeit vereinigt [Schiller] in der Fixierung des Augenblicks, des erfüllten Augenblicks. Ein solches Fixieren des Augenblicks läßt sich technisch-musikalisch bei Haydn, Mozart und Beethoven in zunehmendem Maße beobachten (12);
Dieser Triumph [über den ersten mus. Gedanken] im letzten Augenblick [Bettina Brentano], meistens kurz vor dem Ende eines Satzes, faßt den Vorgang innerhalb eines Satzes wie in einem Brennpunkt zusammen, er entspricht dem erfüllten Augenblick in unserem Sinne (14);
Als Gegenbeispiel vgl. das gefühls- und stimmungsmäßige Auskosten, aber nicht Fixieren des Augenblicks im Duett Komponist-Zerbinetta aus dem Vorspiel der *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss (12f., Anm. 9).

*

Anmerkung: Adorno wendet die Bezeichnung Augenblick auch auf kleinere Sinneinheiten als das Ganze an, zumal wenn das Ganze sich nicht als ein „Augenblick" darstellt. So spricht er von den „Augenblicken", aus denen sich Schönbergs Musik zusammensetze:

A. v. Webern (1959, in: *Nervenpunkte*): [Schönbergs *Kleine Klavierstücke* op. 19] waren nur an einigen Stellen motivisch-thematisch gearbeitet. Sie gehörten insgesamt jenem Typus des Athematischen, gleichsam assoziativ Augenblicke Aneinanderreihenden an, wie man ihn später literarisch im Surrealismus automatische Niederschrift nannte (57).

Geschichtsphilosophisch stellt die Rede von den Augenblicken, aus denen sich Schönbergs Musik zusammensetze, eine Kritik dar – Kritik an der Resignation vor der Aufgabe, subjektive Erfahrungszeit und quasi-räumliche Zeit zusammenzuzwingen (wie es Beethoven gelang), an der „Verschiebung des symphonischen Zeitproblems nach der bloß subjektiv expressiven Seite hin, welche der musikalischen Bewältigung der Zeit entsagt und der Dauer willenlos gleichsam sich anvertraut" –, wie umgekehrt auch das entgegengesetzte Extrem – die bloße Verräumlichung der mus. Zeit – der Kritik verfällt:

Philosophie d. neuen Musik: In der Verräumlichung der Musik ist Zeit, durch ihre Stillegung, ebenso zerfällt, wie sie im expressiven Stil sich in lyrische Momente dekomponiert (175, Anm. 34).

*

(b) In nochmaliger Metonymie bezeichnet ‚Augenblick' auch das Aussehen oder die Gestalt einer Komposition, wobei die wörtliche (noch nicht zeitliche) Bedeutung (‚Augen-Blick') mehr oder weniger stark mitklingen kann (Adorno spricht wiederholt vom „Blick" der Kunstwerke, von ihren „blickenden" oder „aufgeschlagenen Augen" [so z.B. *Ästhetische Theorie* 104, 124, 170, 172] und folgt damit Benjamins Definition der Aura; hierzu vom Verf. a.a.O.). So spricht Adorno von der „Gestalt" des 1. Satzes von Mahlers 1. Sinfonie als einem „Augenblick, dem der eigene Riß wesentlich ist und der wider den Schein des gelungenen Werks rebelliert" (*Mahler* 11f.); oder er spricht von einer (mus. vor allem bei Webern konstatierten) Gestaltung, bei der „Kunst vermöge ihrer eigenen Bewegung in ihr Naturmoment mündet", vom „Augenblick des Ausdrucks": „Der Augenblick des Ausdrucks an den Kunstwerken ist aber nicht ihre Reduktion auf ihr Material als ein Unmittelbares sondern überaus vermittelt" (*Ästhetische Theorie* 123).

(c) Schließlich kann ‚Augenblick' bei Adorno auch speziell die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerks gegenüber seiner „objektiven Gestaltung" bezeichnen (*Ästhetische Theorie* 134; vgl. *Zur Vorgesch. d. Reihenkompos.*, 1958, in: *Nervenpunkte* 31, wo Adorno von einer „Einheit der Formprinzipien und des erscheinenden musikalischen Augenblicks" spricht). Dieser Augenblicksbegriff scheint auch an folgenden Stellen gemeint:

Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis (1959), in: *Moments mus.* (Ffm. 1964): Sie [die Fugen- und Fugatothemen der Missa] haben etwas eigentümlich Zitierendes, nach Modellen Errichtetes; man könnte, analog zu einem in der Antike verbreiteten literarischen Brauch, von kompositorischen Topoi reden, von der Behandlung des musikalischen Augenblicks nach latenten Mustern, an denen der objektive Anspruch sich kräftigen soll (176);
R. Strauss (Neue Rundschau LXXV, 1964): Der Komponist kommentiert durch den musikalischen Gestus, aber redet nicht selber im musikalischen Augenblick; indem er diesen fingiert, verhalten sich die Einzelmomente zum traditionellen Espressivo einigermaßen wie die Leidenschaften von Theaterhelden zu denen ihres Dichters; sie sind zweidimensional geworden (a.a.O. 560f.).

*

Anmerkung: Auch die Literaturästhetik kennt den Augenblick als Zeitmaß der Erfahrung von Kunstwerken. So ist es nach G. Lukács der Sinn der Einheit der Zeit, die die klassische Dramentheorie fordert, dieses Zeitmaß zu realisieren:

Metaphysik d. Tragödie: P. Ernst (1910), in: *Die Seele u. d. Formen. Essays* ([Bln. 1911], Neudr. Neuwied u. Bln 1971): Das Tragische ist nur ein Augenblick: das ist der Sinn, den die Einheit der Zeit ausspricht und die technische Paradoxie, die darin enthalten ist, daß der Augenblick, der seinem Begriff gemäß ohne erlebbare Dauer ist, doch eine zeitliche Dauer haben soll,

entspringt eben der Unangemessenheit jedes sprachlichen Ausdrucksmittels einem mystischen Erlebnis gegenüber... Ein Zeitloswerden der Zeit muß hier das tragische Drama ausdrücken. Die Durchführung aller Forderungen der Einheit ist ein stetiges Vereinen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nicht nur ihre empirisch-reale Folge wird zerrissen und durcheinander geworfen, indem die Gegenwart zum nebensächlich Unwirklichen, die Vergangenheit zum gefahrvoll Drohenden, die Zukunft zu einem längst bekannten, wenn auch unbewußt durchlebten Erlebnis wird, aber selbst das Nacheinander solcher Momente ist keine zeitliche Folge mehr. Zeitlich ist ein solches Drama ein ewig und starr ruhendes; das Auseinander-gezogensein seiner Momente ist mehr ein Nebeneinander denn ein Nacheinander; es liegt nicht mehr in der Ebene des zeitlichen Erlebnisses (340f. bzw. 227).

*

(2) Stockhausen bezeichnet „jeden durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare FORMEINHEIT – ... jeden SELBSTÄNDIGEN GEDANKEN – IN EINER KOMPOSITION" als „Moment" (*Momentform. Neue Zusammenhänge zw. Aufführungsdauer, Werkdauer u. Moment* [1960], in: *Texte* I, 200). Diese „Momente" können zwar ebenso zu „höheren Beziehungseinheiten" („Momentgruppen") zusammentreten wie untergliedert sein (in „Teilmomente"), sind „individuell" oder „dividuell", „dynamisch" oder „statisch" und werden kontextbezogen eingesetzt:

Wird ein Moment durch Änderung einer oder mehrerer seiner charakteristischen Eigenschaften gegliedert, so nenne ich die Glieder Teilmomente; ändern sich so viele Eigenschaften, daß seine Charakteristik sich verwischt oder verloren geht, so entsteht – allmählich oder plötzlich – ein neuer Moment. Mehrere aufeinanderfolgende Momente, die durch eine oder mehrere Eigenschaften miteinander verwandt sind, ohne ihre persönliche Charakteristik in Frage zu stellen, nenne ich Momentgruppe. – Ein Moment kann – formal gesehen – eine Gestalt (individuell), eine Struktur (dividuell) oder eine Mischung von beiden sein; und zeitlich gesehen kann er ein Zustand (statisch) oder ein Prozeß (dynamisch) oder eine Kombination von beiden sein (ibid. 200f.); Wenn ich hier auf relative, vom Kontext abhängige Perspektiven der Dauern, Klangmischungen, Dichten hinweisen möchte, so versuche ich zu beschreiben, was ich bewußt gehört habe... Die Relativität der Momente kommt diesem persönlichen Hören... entgegen (ibid. 196).

Sie bilden aber in ihrer Gesamtheit keine Sinneinheit; vielmehr soll ihre Gruppierung nur bewirken, daß jeder Augenblick als Höhepunkt erfahren wird und sozusagen das Nu der Ewigkeit eröffnet. Formbildungen dieser Art nennt Stockhausen „Momentform" oder „Jetztform" oder – da sie weder einen Anfang noch einen Schluß artikulieren und endlos fortgesetzt werden könnten – „unendliche Form" (ibid. 205):

Es sind in den letzten Jahren musikalische Formen komponiert worden, die von dem Schema der dramatischen finalen Form weit entfernt sind; die weder auf die Klimax noch auf vorbereitete und somit erwartete mehrere Klimaxe hin zielen und die üblichen Einleitungs-, Steigerungs-, Überleitungs- und Abklingstadien nicht in einer auf die gesamte Werkdauer bezogenen Entwicklungskurve darstellen; die vielmehr sofort intensiv sind und – ständig gleich gegenwärtig – das Niveau fortgesetzter „Hauptsachen" bis zum Schluß durchzuhalten suchen; ... Formen, in denen ein Augenblick nicht Stückchen einer Zeitlinie, ein Moment nicht Partikel einer abgemessenen Dauer sein muß, sondern in denen die Konzentration auf das Jetzt – auf jedes Jetzt – gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, die ich Ewigkeit nenne: eine Ewigkeit, die nicht am Ende einer Zeit beginnt, sondern in jedem Moment erreichbar ist. Ich spreche von musikalischen Formen, in denen offenbar kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff – genauer gesagt: den Begriff der Dauer – zu sprengen, ja, ihn zu überwinden (ibid. 198f.);
Erfindung u. Entdeckung. Ein Beitr. z. Formgenese (1961): [In den Momentformen] wird die Konzentration [des Hörers] auf den Moment gelenkt; gleichzeitig sage ich aber: man kann getrost einen Moment lang weghören, wenn man nicht mehr hören will oder kann. Das heißt, daß man nicht befürchten soll, man verliere den Faden, wenn man einem verflossenen Moment nachhört, während die Musik schon weitergegangen ist (ibid. 226).

In dem zuletzt zit. Text stehen die Moment-Formen als 3. Typ neben den herkömmlichen Entwicklungs- und Reihungs-Formen und mit diesen zusammen einerseits den punktuellen, Gruppen- und Kollektiv-Formen, andererseits den determinierten, variablen und vieldeutigen Formen gegenüber, mit denen sie auch gleichermaßen kombiniert werden können (ibid. 250f.).

IV. ‚Augenblick' mit der KONNOTATION ‚ZUSTÄNDLICHKEIT, STIMMUNGSHAFTIGKEIT' liegt ursprünglich dem WERKTITEL ‚MOMENTS MUS'. zugrunde, der, wohl vom Verleger M.J. Leidesdorf beigefügt, zuerst im Druck von Schuberts Klavierstücken op. 94 belegt ist (*Momens mus.*, Wien 1828). Auf eine von diesem Wortverständnis bestimmte Auffassung des Titels deutet seine Verwandtschaft mit einer Reihe von zeitgenössischen Werktiteln hin, die die jeweils mus. geschilderte Stimmung angeben, wie die Titel von C.M. v. Webers Klavierstück *Momento capriccioso* op. 12 (1808), Leidesdorfs *Momens mélancoliques. Fantaisies pour le Piano* op. 118 (Wien 1821) und P.E. Hineks *Die melancholischen Augenblicke. Fantasien in Akkorden* (1829). Der Titel von Schuberts op. 94 spricht freilich keine „außermus." Stimmungen an, sondern spezifisch „mus." – vermutlich von der Art, die aus den älteren Titeln der schon früher einmal erschienenen Stücke Nr. 3 und 6 (*Air russe* und *Plaintes d'un troubadour*) erhellt –; er kann daher auch statt auf diese auf die Stücke selbst bezogen werden, was für spätere Auffassungen dieses Titels bedeutsam ist. So bezeichnet er nach C. Richter die Stücke als Augenblicke in Schuberts mus. Schaffen (eine Deutung, in der R. Schumanns Auffassung von Schuberts Schaffen als einem Festhalten momentaner Stimmungen weiterentwickelt ist), was Richter nicht daran hindert, sie als Stimmungsbilder auszudeuten. Richter zufolge könnten die Stücke ebenso gut ‚Impromptus' heißen; d.h. der Werktitel ‚Moments mus.' ist auf dem Wege, als Gattungsbezeichnung aufgefaßt zu werden (in der Tat wird er in der Folge wiederholt übernommen, so von S. Rachmaninof für seine *Moments mus.* op. 16 Nr. 1–6 für Klavier [1903] und von G. Klebe für seine *Moments mus.* für Orchester op. 19 von 1954 [s. unten]):

Richter, *Betrachtungen über Fr. Schuberts Momens mus.* (NZfM Jgg. L, Bd. LXXIX, 1883): Musikalische Momente, – der Titel giebt überhaupt Dies und Das zu denken. Man sollte fast glauben, daß Schubert in seinem kurzen Erdendasein und bei seiner ungeheuren musikalischen Productivität nur wenig andere als musikalische Momente gehabt haben könnte. Warum nannt er aber grade diese Compositionen so? Wohl nur, um dem Kinde irgend einen Namen zu geben, vermutlich aus demselben Grunde, aus welchem er z.B. die „Impromptus" so und nicht anders benannte: es mußte eine eingermaßen zutreffende Benennung gefunden und gebraucht werden. Man könnte beide Titel, wahrscheinlich ohne Schaden für den Inhalt, miteinander vertauschen (17a/b);

Schumann, Brief an Fr. Wieck (6.11.1829), in: *Jugendbriefe*, hg. v. Cl. Schumann (Lpz. 1885): Was anderen ein Tagebuch ist, in dem sie ihre momentanen Gefühle niederlegen, das war Schubert'en so recht eigentlich das Notenblatt, dem er jede seiner Launen anvertraute, und seine ganz durch und durch musikalische Seele schrieb Noten, wenn andere Worte nehmen – nach meinem einfältigen Urtheile (83);
in einem Aufsatz nennt er Schuberts *Moments mus.* als Beispiel für Beethovens und Schuberts Fähigkeit, „jeden Lebenszustand in die Tonsprache [zu] übersetzen": *Das Komische in d. Musik* (1833): So glaub' ich in einzelnen *moments musicaux* von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber (ed. Kreisig I, 112).

Im 20. Jh. verbindet sich mit dem Werktitel ‚Moments mus.' auch die Vorstellung von Intensität, prägnanter Kürze, so vor allem bei Th. W. Adorno, der ihn häufig zitiert; vgl. z. B.

Mahler (Ffm. 1960): Ihrer Dauer [sc. der der Sinfonien] wiegen die Augenblicke, die moments musicaux, nicht weniger als Schubert, auf den das Wort zurückdatiert. Denn nur vermittelt durch deren Intensität, nicht als vollgestopfte Strecke wird die extensive Zeit zur Fülle (103).
R. Strauss (Neue Rundschau LXXV, 1964): [Straussens] Fähigkeit, in isolierte Komplexe die Fülle der Affekte, auch der unvereinbaren, zusammenzudrängen, in einem einzigen das wogende Auf und Nieder des Gefühls, hat, außer vielleicht am paradoxen Einstand von Entzücken und Entsetzen am Ende des ersten Tristanakts, kein Vorbild ...Das Äußerste solcher Art jedoch dürfte eine schon nicht mehr dissonante Stelle im Rosenkavalier gewähren, die Passage über dem Orgelpunkt b beim Eintritt der Marschallin im dritten Akt als dea ex machina. In ihm findet die Handlung ihren abendlichen Kairos, in eins mit dem herzbrechenden Gefühl der Liebenden, die sinnlos sich verloren. Solche moments musicaux sind Botschaften einer immer noch ausstehenden Zukunft an die Straussische Moderne; dabei keineswegs stets dem Material nach avanciert [578];
A. v. Webern (1959), in: *Nervenpunkte d. neuen Musik* (Reinbek 1969): Doch findet sich auch hier kein Ton, kein Pizzicato, kein Geräusch am Steg, keine Pause, die nicht in den Moments musicaux der „Bagatellen" zugleich eine so genaue und fürs aktiv mitvollziehende Ohr unmißverstehbare Funktion erfüllten wie Formteile oder Phrasen in einem Satz von Beethoven oder Brahms: drei Noten können eine Durchführung, ein Ton eine Coda repräsentieren, ohne daß je das Ohr an ihrem Formsinn zweifeln müßte (60f.);
im Lichte dieser Stellen ist wohl auch der Titel von Adornos Aufsatzsammlung *Moments mus.* (Ffm. 1964) zu sehen.

Auch der Titel von G. Klebes „hochkomprimierten *Moments musicaux* von 1954, die... ein Zeugnis von Klebes Auseinandersetzung mit Webern bilden" (J. Häusler, *Musik im 20. Jh.*, Bremen 1969, 250), läßt sich von der kompositorischen Verdichtung des Werkes her verstehen.
Aber auch unabhängig vom Werktitel ‚Moments mus.' dienen ‚Augenblick' und ‚Moment' mit den Konnotationen „Zuständlichkeit' wie ‚Intensität, prägnante Kürze' der mus. Begriffsbildung. So gebraucht E. Budde die Bezeichnung Augenblick für eine „Zwischenform" ähnlich der Episode bei Mahler: er spricht von „unterschiedlichen, doch jeweils relativ konstanten Typen von Episoden und Augenblicken bzw. entsprechenden Zwischenformen" (*Bemerkungen z. Vethältnis Mahler–Webern*, AfMw XXXIII, 1976, 168, Anm. 28); und Adorno spricht mit Bezug auf Weberns Musik vom „lyrischen Augenblick", der ihr Ziel sei. „Lyrisch" heißt dieser, weil in ihm Musik – weder (wie die Dichtung) durch die „Grenze... des objektiven, in reinen Ausdruck nie vollends übersetzbaren Begriffs" noch (wie die tonale Musik) durch den Zwang zur extensiven architektonischen Form behindert – restlos Ausdruck wird (vgl. *A. v. Webern* [1959], a. a. O. 55), zum Naturlaut, zum verhallenden Laut der sterbenden Kreatur – letzteres, indem sie alles tut, um „sich zu verkleinern, zu verschwinden"; denn „Verkleinerung, das Verschwinden ist die Erscheinung des Todes, in der Musik das Untergehende bewahrt" (*Mahler*, 197):

A. v. Webern (1932), in: *Impromptus* (Ffm. 1968): Ziel seiner Musik ist einzig und unausweichlich der lyrische Augenblick, in den die Zeit sich drängt und verschwindet... Der losgelöste, unverstellte, rein kreatürliche Laut: das ist die Idee seiner Musik, und ihre Konsequenz will nichts anderes, als bis zu ihm hinabdringen und alle Form versinken lassen in ihm, unterm Zwang seines eigenen Formgesetzes... Erst wenn er verhallt – „verlöschend" ist eine seiner liebsten Vortragsbezeichnungen –, findet die Kreatur, ihres Machtanspruches entkleidet, ihren Trost als vergehende (47);
Der Ausdruck zieht die Musik zur Geste zusammen und staut sie im Ton, bis der nun ausdruckslos, als reiner Laut übrig bleibt. Das ist das Schema der Webernschen Verfahrungsweise und der Grund seiner Kürze zugleich. Seine Form aber ist bloß noch der Widerstand, den Musik sich setzt, um an ihm sich zu verkleinern, zu verschwinden: nie vermöchte sie anders als im gefügten Körper der Form zum beseelten Atem sich zu wandeln (48).

Nicht mit der Konnotation ‚Zuständlichkeit' gebraucht ist ‚Augenblick' hingegen in C. Dahlhaus' Rede vom „[aus der Zeit] herausgehobenen Augenblick" (*Über d. „kontemplative Ensemble"*, Fs. A. A. Abert, Tutzing 1975, 191): es handelt sich um einen Zeitpunkt im Drama, der – an sich flüchtig wie jeder andere Zeitpunkt im Drama auch – um seiner Bedeutung für die innere Handlung willen (es kann sich um den Wendepunkt des Dramas handeln) durch die Musik verlängert wird.

*

Anmerkung: Auch in der Literaturtheorie ist ‚Moment' in der Konnotation ‚Zuständlichkeit', ‚Stimmungshaftigkeit' bezeugt, so durch H. Pfitzner, der „die drei Urformen der Stimmungs- und Momentdichtung (Lyrik), der erzählenden (Epos, Ballade, Roman usw.) und der dargestellten (Drama)" unterscheidet (*Zur Grundfrage d. Operndichtung*, 1908, in: *Ges. Schriften* II, 24). ‚Moment' ist in der Literatur auch als Werktitel oder Gattungsbezeichnung belegt. So nennt der Rumäne L. Caragiale (1852–1912) eine Reihe von dramatischen Miniaturen, die den Charakter von Momentaufnahmen haben, „Momente" (*Momente*, Bukarest 1901).

*

Lit.: H. Blümner, Lessings Laokoon, ²Bln 1880; ders., Laokoon-Studien II: Über d. fruchtbaren Moment u. d. Transitorische in d. bildenden Künsten, Freiburg i. Br. u. Tübingen 1882; W. Kahl, Das lyrische Kl.stück Schuberts u. seiner Vorgänger seit 1810, AfMw III, 1921; A. Machabey, Notions scientifiques disséminées dans les textes musicologiques du Moyen-Âge, MD XVII, 1963, 16f.; M. Rothärmel, Der mus. Zeitbegriff seit M. Hauptmann (Kölner Beitr. z. MF. XXV), Regensburg 1963; P. Rummenhöller, Der dialektische Theoriebegriff. Zur Verwirklichung Hegelschen Denkens in M. Hauptmanns Musiktheorie, Kgr.-Ber. Lpz. 1966; C. Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967; W. Seidel, Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976, 10; W. Osthoff, Jugendwerk, Früh-, Reife- u. Altersstil. Zum langsamen Satz d. Cellokonzerts in a-moll op. 52 v. H. Pfitzner, AfMw XXXIII, 1976; M. Zenck, Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff d. ästhetischen Theorie Th. W. Adornos (Theorie u. Gesch. d. Lit. u. d. Schönen Künste XXIX), München 1977.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1978

Monodie

griech. *μονῳδία*, aus *μόνος*, allein, einzeln, und *ᾠδή*, Gesang: Einzelgesang; lat. monodia; ital. monodia; franz. monodie; engl. monody.

Das Wort hat zwei Grundbedeutungen: 1) Einzel-, 2) Trauer- oder Klagegesang, -gedicht, -rede. Die erste ist die ursprüngliche und kann dank ihrer etymologischen „Richtigkeit" immer wieder erneuert werden. Die zweite entsteht aus einer Konnotation, die der Ausdruck in der Anwendung auf den Einzelgesang in der Tragödie erhält, und kann sich nur in einer kontinuierlichen Bedeutungstradition erhalten. Der Wortbestandteil *-ῳδία* bedeutet primär Gesang, dann abgeschwächt auch Gedicht (= metrischer Text) und im Extrem sogar Prosarede. – Die Neuverwendungen seit dem 17. Jh. gehen von der Grundbedeutung Einzelgesang aus, wobei ‚Einzel-' auch auf die Zahl der Satzstimmen und ‚-gesang' auch auf instrumentale Hervorbringungen bezogen werden kann.

I. *Μονῳδία* bedeutet zunächst EINZELGESANG. (1) Die Ausdrücke *μονῳδεῖν* und *μονῳδία* sind seit der 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. mit Bezug auf den EINZELGESANG IN DEN TRAGÖDIEN DES EURIPIDES belegt. (2) Bei Platon (347 v. Chr.) und in den pseudoaristotelischen *Problemen* (zw. Aristoteles [2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.] u. Diogenes Laertios [3. Jh. n. Chr.]) bezeichnet *μονῳδία* den EINZELGESANG ALLGEMEIN. (3) Nur schwach bezeugt ist im 1. Jh. n. Chr. monodia als Bezeichnung für den EINZELGESANG IN DER LAT. KOMÖDIE.

II. Seit dem 4. Jh. n. Chr. ist monodia auch im Sinne von (gesprochenem) MONOLOG belegt, und zwar nicht nur (1) mit Bezug auf MONOLOGE IN DER LAT. KOMÖDIE, sondern auch (2) mit Blick auf die Monolog-Struktur GANZER MONOLOGISCHER DRAMATISCHER GEDICHTE (Johannes Tzetzes, 1138/39, G. B. Vico, 1731).

III. In der Anwendung auf den vorwiegend threnetischen Einzelgesang in den Tragödien des Euripides erlangt das Wort *μονῳδία* die Konnotation KLAGE; diese wird bei den alexandrinisch-byzantinischen Scholiasten und Lexikographen zur Hauptbedeutung. (1) Seit mindestens 178 n. Chr. ist *μονῳδία* als Bezeichnung für IN PROSA ABGEFASSTE TRAUERREDEN gebräuchlich. (2) Seit der 2. Hälfte des 4. Jh. ist monodia auch im Sinne von KLAGEGESANG, TRAUERGEDICHT belegt. (3) In der neueren ital. Literatur wird der Ausdruck monodia auch mit Bezug auf den KLAGEGESANG IN DER ART VON KLAGEWEIBERN gebraucht.

IV. Seit J. H. Alstedt (1630) ist monodia im Sinne von EINSTIMMIGKEIT belegt.

V. Seit G. B. Doni (ab 1635) bezeichnen die Ausdrücke monodia oder stylus monodicus den SOLOGESANG MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG. (1) Doni und die an ihn anknüpfende Musikgeschichtsschreibung meinen dabei speziell jene GEGEN 1600 IN FLORENZ AUFGEKOMMENE SCHREIBWEISE DER CACCINI, PERI UND MONTEVERDI, der zunehmend epochale Bedeutung zuerkannt wird. (2) Andere Autoren meinen den SOLOGESANG MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG ALLGEMEIN.

VI. Seit W. C. Printz (1679) wird der Ausdruck monodisch auch auf den SATZ MIT NUR EINER HAUPTSTIMME (IM UNTERSCHIED ZUM SATZ AUS MEHREREN GLEICHBERECHTIGTEN STIMMEN) angewandt.

I. *Μονῳδία* bedeutet zunächst EINZELGESANG.

(1) Die Ausdrücke *μονῳδεῖν* und *μονῳδία* sind seit der 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. mit Bezug auf den EINZELGESANG IN DEN TRAGÖDIEN DES EURIPIDES (2. Hälfte 5. Jh.) belegt. In den wohl frühesten Belegen, zwei Fragmenten der Komödie *Horais* („Jahreszeiten") des Kratinos, läßt sich dieser Bezug zwar nur damit wahrscheinlich machen, daß in dieser Komödie von Tragödien die Rede ist und daß die Tragödienmonodie als Eigentümlichkeit des Euripides gilt:

fr. 260A a: *βούλει μονῳδήσωμεν αὐτοῖς ἕν γέ τι* (ed. J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden 1957-1961, I 14).
(Sollen wir ihnen gerade eine Monodie singen?);
fr. 260A b: *οὐκ ἂν μονῳδήσειεν ἐκπεπληγμένος* (116).
(Er sänge keine Monodien, wenn er erschrocken wäre).

Doch Aristophanes bezieht sich ausdrücklich auf die Tragödienmonodien des Euripides. Zweimal nimmt er auf Euripides' *Medea* (431) Bezug, das zweite Mal mit einer Parodie der lt. Scholien (ed. Fr. Dübner; ed. W. G. Rutherford) gemeinten Stelle, eines kurzen, aber heftigen Klagegesangs der Medea. Diesen parodiert Aristophanes durch die Klage des Schlemmers Melanthios, der auf dem Markt keine Aale mehr vorfand, die er sich mit Mangold zubereiten wollte:

Euripides, *Medea*, V. 96-97: *ἰώ, / δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων, / ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν.*
(O ich Unglückliche! O Elend, das mich überhäuft! Weh mir! Weh mir! Wollte Gott, ich wäre tot!);
Aristophanes, *Tagenistai* („Die Röstenden"), fr. 686A: *εἶτα μονῳδεῖν ἐκ Μηδείας / καὶ τἀξ αὐτοῦ* (ed. J. M. Edmonds, I, 760).
(Dann sing aus *Medea* eine Monodie von ihm selbst);
Eirene („Frieden"), V. 1009-14: *κᾆτα Μελάνθιον / ἥκειν ὕστερον ἐς τὴν ἀγοράν, / τὰς δὲ πεπρᾶσθαι, τὸν δ' ὀτοτύζειν, / εἶτα μονῳδεῖν ἐκ Μηδείας, / „ὀλόμαν ὀλόμαν, ἀποχηρωθεὶς / τᾶς ἐν τεύτλοισι λοχευομένας"*.
(und zuletzt dann kommt / Melanthios an auf dem Markte – zu spät! / 'S ist alles verkauft – und er winselt und ächzt, / Stimmt aus der ‚Medea' das Klaglied an: / „Verloren, verloren, ich stehe verwaist, / Dahin", o ihr Mangoldumhüllten, „dahin" [übers. v. L. Seeger, in: Aristophanes, *Sämtliche Komödien*, Zürich 1968, 309]).

In Aristophanes' Komödie *Thesmophoriazusen* („Die Weiber am Thesmophorenfest", 411) singt Mnesilachos einige Strophen aus Euripides' *Andromeda* (412), wobei ihn das von Euripides gemimte Echo stört. Er verlangt daher: „Laß mich jetzt Monodien singen (oder: allein singen)!":

Thesmophoriazusen, V. 1077 f.: MN. *ὦγάθ' ἔασόν με μονῳδῆσαι, / καὶ χαριεῖ μοι. παῦσαι. ΕΥ. παῦσαι.*

In Aristophanes' Komödie *Batrachoi* („Die Frösche", 405) schmäht Aischylos die *Κρητικαὶ μονῳδίαι* des Euripides; die Scholien erklären das Epitheton *Κρητικαί* als Anspielung auf eine Monodie des Ikaros in Euripides' nur fragmentarisch überlieferter

Tragödie *Kretes* („Kreterinnen", 438), und Johannes Tzetzes (*Commentarium in Ranas*, 12. Jh., ed. W. J. W. Koster) bezieht es auf eine Monodie der Pasiphaë in derselben Tragödie oder der Ariadne in Euripides' ebenfalls nur fragmentarisch überlieferter Tragödie *Theseus* (vor 422) oder der Phädra in *Hyppolytos* (428):

Batrachoi, V. 849 f.: *ΑΙΣ. ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας, / γάμους δ' ἀνοσίους ἐσφέρων ἐς τὴν τέχνην.*

Aristophanes läßt ebenda Euripides von sich sagen, er habe die bei Aischylos vollgestopfte Tragödie abmagern lassen und mit Monodien und Kesiphon genährt (Kesiphon ist lt. Scholien ein Haussklave des Euripides, der ihm bei den Gesangspartien geholfen habe):

V. 939–944: *ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθὺς / οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν, / ἴσχνανα μὲν πρώτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον / ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, / χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν· / εἶτ' ἀνέτρεφον μονῳδίαις – ΔΙ. Κηφισοφῶντα μιγνύς.*

(Wie ich aus deinen Händen einst die Poesie empfangen, / Voll ungenießbaren Bombasts, pausbäckig aufgedunsen, / Gleich nahm ich sie und hielt sie kurz, die Taille ihr zu mindern, / Durch Wasserkur und Leiertand, Spazierengehn – und Säftchen, / Aus feinem Umgang destilliert und abgeseiht aus Büchern, / Ich gab ihr Monodien und Kesiphon zu essen [übers. v. L. Seeger, a. a. O. 557]).

„Mit Monodien füttern" heißt es auch in Aristophanes' nur fragmentarisch überlieferter Komödie *Gerytadis* (403?), die – dem Titel nach zu schließen (wörtlich: „Der Sohn des Sängers") – sich möglicherweise insgesamt mit Euripides auseinandersetzt:

Fr. 154: *θεράπευε καὶ χόρταζε τῶν μονῳδιῶν* (ed. J. M. Edmonds, I, 618).

Schließlich läßt Aristophanes Aischylos eine „Monodie nach der Weise des Euripides" singen (lt. Scholien eine Parodie auf die Monodie der Hecuba [*Hekabe*, 425?, v. 59–97]), wobei er (nach Th. Kock, *Ausgew. Komoedien d. Aristophanes* III, Bln [4]1898, 200) insbesondere aufspießt 1) den Mangel an verständiger Disposition, 2) das Mißverhältnis zwischen trivialem Stoff und großem Mittelaufwand, 3) den Mißbrauch rhetorischer Figuren und 4) die Metrenmischung:

Batrachoi, V. 1329 f.: *βούλομαι δ' ἔτι / τὸν τῶν μονῳδιῶν διεξελθεῖν τρόπον.*

(Jetzt will ich / Anstimmen deiner Monodien Weise [übers. v. L. Seeger, a. a. O. 573]).

Auf die Monodien der Euripideischen Tragödie bezieht sich auch Lukianos (ca. 120–180), der die Konzentration der Schauspieler auf das Singen und das Singen in jeder Kalamität als unwahrscheinlich empfindet. Bei Andromache oder Hecuba könne der Gesang noch geduldet werden; aber wenn Hercules auftritt und eine Monodie singt, sei das ein Stilbruch (Soloecismus):

De saltatione 27: *εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελῳδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν· τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέλησεν πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις. καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἑκάβη ἐστίν, φορητὸς ἡ ᾠδή· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονῳδῇ, ἐπιλαθόμενος αὑτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντῆν αἰδεσθεὶς μήτε τὸ ῥόπαλον ὃ περίκειται, σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα.*

(Dann, im Innern von alldem [Maske, Kothurn usw.], hast du den Mann selbst, hinausbrüllend, sich vor- und zurückbeugend, manchmal seine Verse wirklich singend und (was sicherlich der Gipfel der Unwahrscheinlichkeit ist) sein Unglück besingend und sich nur für seine Stimme verantwortlich glaubend, als ob alles weitere durch die Dichter, die irgendwann in ferner Vergangenheit gelebt haben, geregelt worden sei. Gewiß, solange er eine Andromache oder eine Hecuba darstellt, kann sein Singen geduldet werden; aber wenn er als Herakles persönlich auftritt und eine Monodie singt und sich dabei vergißt und sich weder des Löwenfells noch des Prügels schämt, kann jeder Mensch bei Sinnen dies treffend als Soloecismus bezeichnen).

Die Begeisterung für die Tragödie sei eine Krankheit. Die von ihr Befallenen sprächen Jamben (der Versfuß der gesprochenen Tragödienteile) und lärmten. Vor allem machten sie aus Euripides' *Andromeda* Monodien und gäben dabei auch Perseus' Reden singend wieder. Die Stadt sei voll solcher Sieben-Tage-Tragödien (so lange dauert die Krankheit), die „Liebe, du Tyrann über Götter und Menschen usw." (= *Andromeda* fr. 132 in A. Nauck, *Euripidis tragoediae* III, Lpz. 1912) lauthals sängen:

De historia conscribenda 1: *ἅπαντες γὰρ ἐς τραγῳδίαν παρεκίνουν καὶ ἰαμβεῖα ἐφθέγγοντο καὶ μέγα ἐβόων· μάλιστα δὲ τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονῴδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξῄεσαν, καὶ μεστὴ ἦν ἡ πόλις ὠχρῶν ἁπάντων καὶ λεπτῶν τῶν ἑβδομαίων ἐκείνων τραγῳδῶν, σὺ δ' ὦ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρως, καὶ τὰ ἄλλα μεγάλῃ τῇ φωνῇ ἀναβοώντων καὶ τοῦτο ἐπὶ πολύ, ἄχρι δὴ χειμὼν καὶ κρύος δὲ μέγα γενόμενον ἔπαυσε ληροῦντας αὐτούς.*

(Sie waren alle tragödiekrank, sprachen Jamben und machten großes Getöse; vor allem machten sie aus Euripides' *Andromeda* Monodien und gaben dabei auch Perseus' Reden singend wieder; die Stadt war voll solcher Sieben-Tage-Tragöden, die, alle bleich und abgemagert, „Liebe, du Tyrann über Götter und Menschen usw." gröhlten, Stunde um Stunde, Tag für Tag, bis der Winter und eine strenge Kälte ihren Lärm beendeten).

Auch Flavius Philostratos bezieht sich auf die Monodie in der Art des Euripides, wenn er von „Monodien und Kompositionen in der Art der Prozessions- und rhythmischen Gesänge, wie sie in Komödien und Tragödien gesungen werden", spricht:

Vita Apollonii (um 200) IV, 21: *Ἐπιπλῆξαι δὲ λέγεται περὶ Διονυσίων Ἀθηναίοις, ἃ ποιεῖταί σφισιν ἐν ὥρᾳ τοῦ ἀνθεστηριῶνος· ὁ μὲν γὰρ μονῳδίας ἀκροασομένους καὶ μελοποιίας παραβάσεών τε καὶ ῥυθμῶν, ὁπόσοι κωμῳδίας τε καὶ τραγῳδίας εἰσίν, ἐς τὸ θέατρον ξυμφοιτᾶν ᾤετο.*

(Er soll auch die Athener wegen ihres Verhaltens beim Dionysos-Fest, das sie in der Jahreszeit des Monats Anthesterion abhielten, getadelt haben. Denn als er sie zum Theater strömen sah, stellte er sich vor, daß sie den Monodien und Kompositionen in der Art von Prozessions- und rhythmischen Gesängen, wie sie in Komödien und Tragödien gesungen werden, zuzuhören gingen).

In allen diesen Belegen bezieht sich die Bezeichnung Monodie wohl noch ausschließlich auf das technische Merkmal (Einzelgesang); erst für die Scholiasten von Aristophanes und Euripides sowie für die Lexikographen mit ihren Zitaten aus den Klassikern bedeutet der Ausdruck auch Klagegesang (s. unten III.). Einen besonders interessanten Beleg für die ursprüngliche Bedeutung von *μονῳδία* bietet die Scholie zu Sophokles' *Elektra* (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.), v. 86–120:

„Es ist eine Klage der Elektra in der Art der Monodien, mit denen die Tragiker gewöhnlich zum Klagen bewegen wollen“:

ὀλόφυρσίς ἐστι τῆς Ἠλέκτρας ἐν ταῖς μονῳδίαις ὅπερ σύνηθες τοῖς τραγικοῖς κινητικὸν τοῦ πένθους (ed. Papageorgios, *Scholia in Sophoclis Tragoedias Vetera*, Lpz. 1888, 104, 12–14).

Der in dieser Scholie angesprochene Abschnitt wird wegen seiner Sprechanapäste allgemein zu den gesprochenen Teilen gerechnet und soll wohl auch hier nicht als Monodie (Einzelgesang) bezeichnet sein. „In der Art der Monodien“ dürfte sich auf die klare antistrophische Komposition beziehen, die als lyrisch-musikalisches Element dem Affektausdruck dient. „Zum Klagen bewegt“ wird hier der Chor, der nach diesem Abschnitt einzieht, zugleich und generell aber auch das Publikum. Der Ausdruck Monodie bezieht sich also auf ein technisch-formales Merkmal, nicht auf den Inhalt Klage.

(2) Bei Platon und Ps.-Aristoteles bezeichnet *μονῳδία* den EINZELGESANG ALLGEMEIN. Platon bildet zwei Klassen musischer Betätigung: eine chorische und eine solistische. Während sich die erstere in musikalischer Hinsicht auf das Singen beschränkt (*χορῳδία*), umfaßt die letztere neben dem Einzelgesang (*μονῳδία*) wie Rhapsodie und Kitharodie auch das Instrumentalspiel und die Mimetik:

Leges (347) 764e–765b: *μουσικῆς δὲ ἑτέρους μὲν τοὺς περὶ μονῳδίαν τε καὶ μιμητικήν, οἷον ῥαψῳδῶν καὶ κιθαρῳδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ πάντων τῶν τοιούτων ἀθλοθέτας ἑτέρους πρέπον ἂν εἴη γίγνεσθαι, τῶν δὲ περὶ χορῳδίαν ἄλλους ... Κατὰ ταὐτὰ δὲ τούτοις καὶ ταύτῃ ὁ λαχὼν τὸν ἐνιαυτὸν ἐκεῖνον τῶν ἀφικομένων εἰς κρίσιν μονῳδιῶν τε καὶ συναυλιῶν ἀρχέτω, εἰς τοὺς κριτὰς ἀποδιδοὺς ὁ λαχὼν τὴν κρίσιν.*
(Bei der Musik dagegen sollen andere Preisrichter bei dem Einzelgesang und mimischen Vortrag angemessen sein, wie es zum Beispiel für Rhapsoden, für Sänger zur Kithara und für Aulosspieler und alle Künstler dieser Art am zweckmäßigsten verschiedene Kampfrichter geben sollte; für den Chorgesang aber wieder andere... Nach dem gleichen unmittelbar vorher beschriebenen Verfahren und in derselben Weise soll der, den das Los trifft, für jenes Jahr die Leitung über die haben, die sich der Entscheidung im Einzelgesang und im Aulosvortrag stellen [übers. nach Kl. Schöpsdau, in *Platon, Werke in acht Bänden griech. u. dtsch.*, hg. v. G. Eigler, Darmstadt 1977, VIII/1, 379]).

Platons Gegenüberstellung von *μονῳδία* und *χορῳδία* geht in das Lexikon des Photios (9. Jh. n. Chr., ed. Naber 428) und in die *Suda* (das früher einem Suidas zugeschriebene Lexikon, 10. Jh.) ein:

Μονῳδία λέγεται ὅταν εἷς μόνος λέγῃ τὴν ᾠδὴν καὶ οὐχ ὁ χορός (ed. Adler III, 410).
(Monodia wird es genannt, wenn ein Einzelner den Gesang vorträgt und nicht der Chor).

In Anlehnung an sie unterscheidet die Altphilologie zwischen „chorischer“ und „monodischer“ Lyrik.

Zwei der pseudo-aristotelischen *Probleme* (zw. Aristoteles [2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.] u. Diogenes Laertios [3. Jh. n. Chr.]) sind der *μονῳδία* gewidmet und geben insbesondere über ihre Instrumentalbegleitung Aufschluß: diese besteht im unisonen Mitgehen eines Aulos oder einer Lyra, wobei der Aulosklang besser als der der Lyra mit der Stimme verschmilzt und deren Fehler besser verbergen kann. Das erste Problem erklärt den Vorzug des begleiteten vor dem unbegleiteten Einzelgesang: „Warum hören wir Einzelgesang lieber, wenn jemand zum Aulos oder zur Lyra singt? Es wird doch Ton für Ton das gleiche melos gespielt in beiden Fällen. Und wenn die gleiche Sache bei größerem Umfang angenehmer wäre, müßte es mit vielen Auloi noch angenehmer sein. – Der Grund ist wohl, daß sein Ziel deutlicher erreicht, wer zum Aulos oder zur Lyra singt. Der zu vielen Auloi oder vielen Lyren aber ist deshalb nicht angenehmer, weil diese den Gesang verdecken“ (übers. nach H. Flashar, *Aristoteles: Problemata physica*, = Aristoteles, *Werke in dtsch. Übers.* XIX, Darmstadt [2]1975, 158):

XIX, 9: *Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἀκούομεν, ἐάν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾄδῃ; καίτοι πρόσχορδα καὶ τὸ αὐτὸ μέλος ᾄδουσιν ἀμφοτέρω[ς]. εἰ γὰρ ἔτερπε μᾶλλον τὸ αὐτὸ πλείονας ᾄδειν, ἔδει πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς καὶ ἔτι ἥδιον εἶναι. – Ἦ ὅτι τυγχάνων δῆλος τοῦ σκοποῦ μᾶλλον, ὅταν πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν· τὸ δὲ πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἥδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδήν* (JanS, 82 f.).

Das zweite Problem begründet den Vorzug der Aulosbegleitung vor der durch die Lyra mit folgenden Argumenten: 1) Der Aulos ist angenehmer als die Lyra, und entsprechend verhalten sich ihre Verbindungen mit der Stimme. 2) Der Aulosklang ist der Stimme ähnlicher als der der Lyra und seine Verbindung mit der Stimme homogener. 3) Der Aulos kann daher auch besser als die Lyra Fehler (Ausfälle?) der Stimme verbergen:

XIX, 43: *Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἀκούομεν, ἐὰν πρὸς αὐλὸν ἢ πρὸς λύραν ᾄδῃ; – Ἦ ὅτι πᾶν μιχθὲν ἡδίονι ἥδιόν ἐστιν· ὁ δὲ αὐλὸς ἡδίων τῆς λύρας, ὥστε καὶ ἡ ᾠδὴ τούτῳ μιχθεῖσα ἢ λύρᾳ ἡδίων ἂν εἴη. ἢ ἐπεὶ τὸ μεμιγμένον τοῦ ἀμίκτου ἥδιόν ἐστιν, ἐὰν ἀμφοῖν ἅμα τὴν αἴσθησίν τις λαμβάνῃ. οἶνος γὰρ ἡδίων τοῦ ὀξυμέλιτος διὰ τὸ μεμίχθαι μᾶλλον αὐτοῖς τὰ ὑπὸ τῆς φύσεως μιχθέντα ἢ τὰ ὑφ' ἡμῶν. ἔστι γὰρ καὶ ὁ οἶνος μικτὸς ἐξ ὀξέος καὶ γλυκέος χυμοῦ· δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ οἰνώδεις ῥοαὶ καλούμεναι. ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίνεται). ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίνεται, ἢ ἧττον αἰσθητὸς ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστι τῇ φωνῇ. ποιῶν δὲ διαφορὰν τῇ αἰσθήσει ἧττον ἡδύνει, καθάπερ ἐπὶ τῶν χυμῶν εἴρηται. ἔτι ὁ μὲν αὐλὸς πολλὰ τῷ αὑτοῦ ἤχῳ καὶ τῇ ὁμοιότητι συγκρύπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἁμαρτημάτων· οἱ δὲ τῆς λύρας φθόγγοι, ὄντες ψιλοὶ καὶ ἀμικτότεροι τῇ φωνῇ καθ' ἑαυτοὺς θεωρούμενοι καὶ ὄντες αὐτοὶ ἀκριβεῖς, ἐμφανῆ ποιοῦσι τὴν τῆς ᾠδῆς ἁμαρτίαν καθάπερ κανόνες ὄντες αὐτῶν. πολλῶν δὲ ἐν τῇ ᾠδῇ ἁμαρτανομένων τὸ κοινὸν ἐξ ἀμφοῖν ἀναγκαῖον χεῖρον γίνεσθαι* (JanS, 104ff.).
(Warum hören wir Einzelgesang als etwas Angenehmeres, wenn jemand zur Flöte als wenn er zur Leier singt? Doch wohl, weil jede Sache, mit etwas Angenehmerem vermischt, noch angenehmer ist, die Flöte aber angenehmer ist als die Leier, so daß auch die Mischung des Gesanges mit ihr angenehmer als mit der Leier ist, da das Gemischte angenehmer ist als das Ungemischte, wenn man beide Elemente gleichzeitig wahrnimmt. Denn Wein ist angenehmer als Essighonig, weil das von der Natur Gemischte sich stärker vermischt als das von uns Gemischte. Es besteht nämlich auch der von uns gemischte Wein aus scharfem und süßem Saft. Das zeigen z. B. die sogenannten weinartigen Granatäpfel. Der Gesang nun und der Flötenton mischen sich infolge ihrer Ähnlichkeit, denn beide werden durch Atem erzeugt. Der Klang der Leier aber ist, da er nicht durch Atem erzeugt wird oder weniger wahrnehmbar ist als der von

Flöten, weniger mit der Stimme vermischt. Da er aber einen Unterschied für die Wahrnehmung erzeugt, wirkt er weniger angenehm, wie dies schon bei der Erwähnung der Säfte gesagt wurde. Ferner kann die Flöte durch ihren Schall und ihre Ähnlichkeit (mit der Stimme) viele Fehler im Gesang verbergen, während die Klänge der Leier isolierter und weniger mit der Stimme vermischt sind und daher für sich selbst betrachtet werden, und so, da sie für sich allein dastehen, den Fehler im Gesang deutlicher machen, gleichsam als seien sie Vergleichsmaßstäbe dafür. Bei vielen Fehlern im Gesang aber muß notwendig der Gesamteindruck aus beiden Elementen schlechter ausfallen [übers. Flashar 167 f.]).

Wohl ebenso interessant wie diese Argumentation ist die Tatsache, daß sich dieses Problem stellt: sie läßt erkennen, daß die traditionelle Trennung von Kitharodie und Aulodie nicht mehr besteht.

(3) Seit dem frühen 1. Jh. n. Chr. ist der Ausdruck monodiaria bzw. monod[i]arius in Rom als Berufsbezeichnung belegt. Von den zwei namentlich bekannten Trägerinnen dieser Bezeichnung – beide offenbar Griechinnen und mit Griechen verheiratet – ist eine die Gattin eines choraula, d. h. Spielers eines für die Chorbegleitung geeigneten, also lauten (wohl Doppelrohrblatt-)Aulos (im Gegensatz zum leisen, flötenartigen Pythaulos, der zu den solistischen cantica erklang; vgl. Doni, *Trattato della musica scenica*, zw. 1635 u. 1639, in: *Lyra barberina*, Florenz 1763, II, 105); der Ausdruck monodiaria (wörtlich: „zur monodia Gehörige") dürfte sie als Begleiterin von Monodien in griech. Theaterstücken (die lat. Komödie hat keinen Chor) oder Spielerin eines zur Begleitung solcher Monodien geeigneten Instruments (wohl kaum als Sängerin solcher Monodien) bezeichnen:

Corpus inscriptionum lat. VI, Nr. 10132: Paezusae Caes[aris] ser[vae] monodiar[iae] ... Euchrestus coniug[ae] suae; Nr. 10120: Heriae Thisbe monodiariae Ti. Claudi Glaphyri choraulae Actionicae et Sebastonicae [d. h. Siegers der Actischen und der Augustalischen Spiele in Neapel].

Nicht eindeutig ist der dritte Beleg für diese Bezeichnung:

Commentarii notarum Tironiarum: Atellanus monod[i]arius (ed. Schmitz 107, 53).

Ihr Träger heißt Atellanus, was wohl entweder auf seine Herkunft aus der Stadt Atella in Kampanien oder aber auf eine Verbindung mit der nach dieser Stadt benannten lat. Komödiengattung Atellana deutet. Im letzteren Fall wäre dies der einzige Hinweis, daß auch der EINZELGESANG IN DER LAT. KOMÖDIE monodia genannt wurde; alle sonst in diesem Zusammenhang angeführten Zeugnisse werden im Folgenden anders interpretiert.

So sind die Ausdrücke monodium und synodium bei Sueton (um 70-140 n. Chr.; überliefert bei Diomedes, 4. Jh.) wohl nicht auf die Zahl der beteiligten Sänger oder Stimmen zu beziehen. Die betreffende Stelle soll die vor allem in den Didaskalien der Komödien von Terenz und Plautus übliche Angabe „acta tibiis paribus" oder „imparibus" (ausgeführt mit gleichen bzw. ungleichen Tibien) erklären. Der Tibiaspieler spielte auf zwei Rohren zugleich. Diese waren, wie Donat (4. Jh.) ausführt, entsprechend dem einheitlichen oder gemischten Charakter der Komödie gleich oder ungleich:

Excerpta de comoedia VIII, 11: agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. dextrae autem tibiae sua grauitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae [Serranae] acuminis leuitate iocum in comoedia ostendebant. ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim ioci et grauitates denuntiabantur (ed. Wessner 31).

Bei den ungleichen (nach Servius auch „Phrygiae" genannt) war das linke Rohr länger als das rechte und mit weniger Grifflöchern versehen; das rechte war nach Donat lydisch gestimmt. Bei den gleichen (nach Servius auch „Serranae", d. h. tyrisch, genannt) waren beide Rohre „rechte" oder „linke".

Eine gewisse Vorstellung von den impares vermittelt der Diaulos des Celestino (eines etwa 1908 geborenen süditalienischen Ziegenhirten), den D. Carpitella bekannt gemacht hat (Mf XXVIII, 1975, 422-428). Dieser besteht aus zwei unverbundenen Rohren mit Schnabelmundstücken, deren linkes („femmina") 32,2 cm mißt und drei Grifflöcher aufweist (Intervalle Semitonium-Tonus-Tonus, STT), und deren rechtes („maschio") 31,1 cm lang ist (so lang wie das linke bis zum mundfernsten Griffloch) und vier Grifflöcher aufweist (Intervalle TTTT). Der Tonvorrat

⌜rechts⌝
·S·T·T·T·T·
⌞links⌟

läßt sich in der Tat als Kombination von tiefgestimmtem Dorisch (links) und hochgestimmtem Hypolydisch (rechts) oder – falls die obersten beiden Töne rechts auch um einen Halbton tiefer sein könnten – von tiefgestimmtem Mixolydisch (links) und hochgestimmtem Lydisch (rechts) verstehen. Celestino bläst teils auf dem linken Rohr allein (dies wohl nur im Vorspiel der von Carpitella mit dem pythischen Nomos verglichenen Formel), teils auf beiden Rohren zugleich, wobei in der Regel die gleichen Finger beider Hände das Gleiche tun, d. h. der höchste Ton des rechten Rohrs zum höchsten Ton des linken, der zweithöchste zum zweithöchsten usw. (also jeweils eine Terz) erklingt (nur zum tiefsten Ton des rechten sucht das linke den Einklang). Dies entspricht Varros Zeugnis, daß das eine (rechte) Rohr die Melodie höher (incentiva), das andere tiefer (succentiva) spiele:

De re rustica (1. Jh. v. Chr.) 1,2,15: et ut dextra tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva.

Auch Vergils Halbvers über die phrygische tibia „biforem dat tibia cantum" (*Aeneis* IX, 618) bezieht sich hierauf, wie Servius (4. Jh.) erläutert:

BIFOREM DAT TIBIA CANTUM bisonum, imparem. et servavit eis tibiarum suarum, id est Phrygiarum, naturam. nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas: aut Phrygiae, quae et impares sunt et inaequales habent cavernas. ergo ‚biforem' dissonum, dissimilem; non enim sunt pari modulatione conpositae.

Wenn Sueton erklärt: „Die Angabe ‚paribus tibiis' oder ‚imparibus' bedeutet, daß der Musiker (artifex) bei monodium eine tibia blies und bei synodium beide", muß monodium = paribus tibiis und synodium = imparibus tibiis sein und tibia Tibienart meinen:

Libri de viris inlustribus reliquiae: sed quod ‚paribus tibiis' uel ‚imparibus' inuenimus scriptum, hoc significat quod, siquando monodio agebat, unam tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque (ed. Reifferscheid 12, 8-11; dass. bei Keil, *Grammatici lat.* I, 492, 12-14).

Gleichwohl werden die Ausdrücke monodium und synodium in der Exegese dieser Stelle stets auf die Stimmenzahl bezogen. So läßt V. Galilei, der übrigens konsequent (insgesamt dreimal) Nomodio statt Monodio schreibt, zwar in seinem Text, doch nicht in einer Marginalie dazu, offen, wie er die Ausdrücke monodio und synodio versteht, nämlich im Sinne von Gesang eines Einzelnen bzw. Gesang mit Begleitung:

Dialogo della musica antica et della moderna (Florenz 1581): tacerò ... se il concento delle pari si domandaua Synodio, & Nomodio quello delle non pari & disuguali (101);
am Rand: Sinodio cioè accompagnato, & Nomodio, d'vn solo.

Noch entschiedener ist G. B. Doni, der den Sueton-Diomedes-Text häufig zitiert (so in den *Lezioni sopra la musica scenica* [ab 1624], in: *Lyra barberina*, Florenz 1763, II, 156, 178, 195, und im *Trattato della musica scenica*, zw. 1635 u. 1639, ibid. 104); seine Interpunktion weicht allerdings stark von der heute üblichen ab:

Lezioni...: Comediae quando enim Chorus canebat Choricis tibiis, id est Choraulicis, Artifex concinebat; in Canticis autem Pythaulicis responsabat: quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur. Si quando monodio agebat, unam tibiam inflabat: si quando sinodio, duas tibias (195); die Übersetzung des letzten Satzes lautet: E se talora ciò [sc. i cantici] si faceva col Monodio (cioè con una sola voce) sonava un flauto solo: ma se col Sinodio (cioè concento a due) ne sonava due insieme (ibid.).

Eindeutig auf die jeweilige Zahl der beteiligten Stimmen, doch nicht speziell auf Gesänge der lat. Komödie, beziehen sich dagegen die Ausdrücke monodia und bicinium bei Isidor (frühes 7. Jh.), zu denen sich tricinium bei Symmachus (2. Hälfte 4. Jh.) gesellt, sowie das von Sextus Pompeius Festus (2. Jh.) und Isidor überlieferte lat. Äquivalent von monodia: sincinia bzw. sicinium (aus semel, einmal, und canere, singen):

Festus, *De verborum significatione* (auszugsweise überliefert durch Paulus Diaconus, 8. Jh.): *Sinciniam*, cantionem solitariam (ed. Lindsay 455);
Isidor, *Etymologiae* VI, 19, 6: Cum autem unus canit, Graece monodia, Latine sicinium dicitur; cum vero duo canunt, bicinium appellatur; cum multi, chorus (ed. Lindsay);
Symmachus, *Epistolae* I, 41 (47) (vor 385): ... tricinium semivolucrum puellarum (ed. O. Seeck, MGH, Auct. antiquis. VI/1, 24; ed. J. P. Callu, Paris 1972, 110).

*

Exkurs: Sincinia/sicinium ist wohl eine Lehnübersetzung von griech. monodia. Doch wurde das Wort auch als volksetymologische Umdeutung von griech. Sikinnis, dem Namen eines Satyrtanzes, erklärt. Hierzu gab eine Bemerkung von Aulus Gellius (2. Jh. n. Chr.) Anlaß, wonach es nicht „sicinista" (Ausführender eines sicinium), sondern „sicinnista" (mit doppeltem n) heißen müsse. Das sicinnium sei ein alter Tanz, vor dem die Tänzer das zu singen pflegten, was jetzt die Stehenden sängen. Den Namen habe schon L. Accius (um 170–86 v. Chr.) nicht mehr erklären können:

Aulus Gellius, *Noctes Atticae* XX, 3: Quos „sicinistas" vulgus dicit, qui rectius locuti sunt „sicinnistas"[n] littera gemina dixerunt. Sicinnium enim genus veteris saltationis fuit. Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. Posuit hoc verbum L. Accius poeta in pragmaticis appellarique sicinnistas ait nebuloso nomine; credo propterea nebuloso, quod „sicinnium" cur diceretur obscurum esset.

Die volksetymologische Umdeutung von sicinnium setzt voraus, daß die Gesänge, von denen Aulus Gellius spricht, tatsächlich Einzelgesänge sind und dies ihre hervorstechende Eigenschaft ist. – Übrigens scheint der Ausdruck sicinium den Nachfolgern Isidors (s. anschließend) immer erläuterungsbedürftig oder problematisch; Alstedt ersetzt ihn durch das unproblematische unicinium.

*

Die zit. Stelle bei Isidor ist für die weitere Tradition entscheidend. Nicht nur geht sie in spätere Glossare ein:

Glossar in Hs. Paris, Bibl. Nationale, fonds lat. 5009 (12./13. Jh.), f. 20vA–23A, in *Corpus glossariorum* I: Monodia unius cantio idest suicinium (303);
Aelfredus, *Angl.-Saxon. vocabularium*: monodia, g<raece> lat<ine> sicinium, quasi solicinium, aet is anes sones (28);

sondern an sie scheint auch die Verwendung von bicinium seit G. Rhaw (1545; so M. Geck, Art. *Bicinium*, in: RiemannL [12]III, 1967) und von monodia im Sinne von Einstimmigkeit seit J. H. Alstedt, 1630; s. unten IV.) anzuknüpfen.

II. Seit dem 4. Jh. n. Chr. ist der Ausdruck monodia auch im Sinne von (gesprochenem) Monolog belegt.

(1) In der Tat bezeichnet der einzige unmittelbar auf einen Teil in der lat. Komödie bezogene Wortbeleg nicht eine der in lyrischen Versmaßen gehaltenen, zur tibia gesungenen Partien, sondern eine der ebenfalls tibiabegleiteten Partien in stichisch gebrauchten Sieben- oder Achtsilblern, die wie im Melodram gesprochen oder – weniger wahrscheinlich – wie im Rezitativ gesungen wurden (während die in Senaren geschriebenen Auftritte ganz ohne Musik blieben); und zwar handelt es sich um einen Monolog:

Donatus, *Commentum in Hecyram* (4. Jh. n. Chr.), 816: reliqua pars argumenti per monodiam narratur (ed. Wessner II, 336).

Somit scheint monodia als Bezeichnung für gesprochene Monologe in der lat. Komödie gebräuchlich zu sein.

(2) Aber auch ganze monologische dramatische Gedichte werden monodia genannt. So bezeichnet Johannes Tzetzes (12. Jh.) Lykophrons *Alexandra* (um 197 v. Chr.), ein dramatisches Gedicht von 1474 jambischen Trimetern in Form eines Botenberichtes, als *μονῳδία*, wenn auch nur uneigentlich (*καταχρηστικῶς*) – die eigentliche Bedeutung von *μονῳδία* sei, wenn ein Einzelner einen Klagegesang vortrage (*ὅταν μόνος λέγῃ τις ἐν θρηνῳδίαις*, *Versus de differentiis poetarum*, ed. Cramer, *Anecdota* III, 338, 26–29). Vom Boten, der diesen Bericht erstattet, heißt es, er berichte *μονῳδῶς καὶ μονοπροσώπως* (Adv.) dem Priamos:

Scholia in Lycophronem (1138/39): *ὅς ἄγγελος μονῳδῶς καὶ μονοπροσώπως τῷ Πριάμῳ κατὰ λεπτὸν τὸ λαληθὲν τῇ Κασάνδρᾳ πᾶν ἀφηγεῖται λέγων αὐτῷ* (ed. Scheer II, 6, 5–7).

Dementsprechend bezeichnet er als *μονῳδός* nicht nur den Verfasser eines Grabgesanges (s. unten III. (2)), sondern auch den Dichter eines monologischen Dramas wie Lykophron, in dessen *Alexandra* eine Handlung durch nur eine Person dargestellt werde:

μονῳδοὶ λέγονται ποιηταὶ οἱ μονοπροσώπως γεγραφότες ἐπιταφίους ᾠδάς, καταχρηστικῶς δὲ καὶ οἱ μονοπροσώπως ὅλην τὴν ὑπόθεσιν ἀφηγούμενοι, ὥσπερ νῦν ἐν τῇδε τῇ Ἀλεξάνδρᾳ ὁ Λυκόφρων ποιεῖ· παριστᾷ γὰρ τὸν θεράποντα μόνον τὴν ὑπόθεσιν ὅλην ἀφηγούμενον (4, 15-19).

Auch G. B. Vico bezeichnet sein dramatisches Gedicht *Giunone in danza* (1721), in dem allein Juno spricht und die anderen Götter zum Tanze auffordert, als „monodisch“ (es besteht aus acht rezitativischen und sieben lyrischen Abschnitten, die einander abwechseln):

Autobiografia, Aggiunta (1731): [1721] compose un epitalamio di nuova idea, ch'è d'un poema dramatico monodico col titolo di *Giunone in danza*, nel quale la sola Giunone, dea delle nozze, parla ed invita gli altri dèi maggiori a danzare, e a proposito del subbietto ragiona sui principi della mitologia istorica che si è tutta nella *Scienza nuova* spiegata (ed. Fubini, Turin 1965, 67).

III. In der Anwendung auf den vorwiegend (doch nicht durchgängig) threnetischen Einzelgesang in den Tragödien des Euripides erlangt das Wort *μονῳδία* bei den alexandrinisch-byzantinischen Scholiasten und Lexikographen die Konnotation Klage. So heißt es im Lexicon Messanense (11. Jh. n. Chr.?; vgl. auch Photios, 9. Jh., und die *Suda*, 10. Jh.):

μονῳδία... ἡ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασι, καὶ μονῳδεῖν τὸ θρηνεῖν· ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἱ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδαὶ ἐν τῇ τραγῳδίᾳ θρῆνοί εἰσιν, ἐκαλοῦντο δὲ ἀπὸ σκηνῆς αἱ τῶν ὑποκριτῶν.
(monodia heißt der Gesang auf der Bühne in Dramen, und monodein heißt klagen. Denn alle Gesänge auf der Bühne in der Tragödie sind Klagegesänge, und es heißen Gesänge auf der Bühne die der Schauspieler).

Die Bestimmung der Monodie als *ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασι* paßt sich der Tragödiengliederung des Aristoteles ein, der außer den obligatorischen Teilen Prolog, Parodos (= Einzugslied des Chores), Epeisodion (= was zwischen zwei vollständigen Chorliedern liegt), Stasimon (= Standlied des Chores) und Exodos als fakultative Teile die *μέλη ἀπὸ τῆς σκηνῆς* (Gesänge auf der Bühne) und die *κομμοί* (von Chor und Bühnendarstellern gemeinschaftlich gesungene Klagegesänge) nennt (*Peri Poietikes*, zw. 335/334 u. 323 v. Chr., XII, 1452 b). Die Festlegung der Tragödienmonodien auf den Charakter der Klage ist zumindest einseitig; denn es gibt auch Monodien zum Ausdruck der höchsten Freude (so in Euripides' *Phoinissai*, V. 301 ff.); doch trifft es zu, daß die Tragödienmonodie dem Affektausdruck diente. Auch der Scholiast von Euripides' *Andromache* bestimmt die Monodie als „Gesang einer klagenden Person“. Keine Monodie sei der (mit seinem ersten Vers [*Ἀσιάτιδος...*] zit.) Beginn des Stückes (denn Andromache deklamiere hier tragödiengemäß und singe nicht) oder der Gesang von Menanders „Besessenem Mädchen“ (*He Theophoroumene*; denn es klage nicht):

103: *Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις: μονῳδία ἐστὶν ᾠδὴ ἑνὸς προσώπου θρηνοῦντος· ὥστ' οὔτε τὸ Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα μονῳδία ἐστί· τραγῳδεῖ γὰρ καὶ οὐκ ᾄδει· οὔτε τὰ ἐν Θεοφορουμένῃ ᾀδόμενα· οὐ θρηνεῖ γάρ* (ed. E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, Bln 1887-91, II, 258).

Die Gleichsetzung von *θρηνεῖν* und *μονῳδεῖν* in den genannten Lexika zeigt, daß die ursprüngliche Konnotation zur Hauptbedeutung geworden ist.

(1) So erklärt es sich wohl auch, daß seit mindestens dem 2. Jh. n. Chr. *μονῳδία* auch als Bezeichnung von in Prosa abgefassten Trauerreden gebräuchlich ist. Während auch Soffel 155 diesen Wortgebrauch als Übertragung aus der Tragödie erklärt (unter Hinweis auf Himerios, 4. Jh., or. 8,1: ... *τῷ δαίμονι τετήρημαι πρὸς μόνην τὴν μονῳδίαν τοῦ δράματος*, ed. Colonna 64), erwägt Hunger 69 eine Ableitung von der Vortragsweise des Trauerredners, die nach Longinus (3. Jh.) die Mitte zwischen normaler Rede (*λόγος*) und Gesang (*ᾠδή*) einhalten soll (*οἰκτιζόμενον δὲ δεῖ μεταξὺ λόγου καὶ ᾠδῆς τὸν ἦχον ποιήσασθαι*, *Techne rhetorike*, ed. L. Spengel, *Rhetores graeci*, Lpz. 1853, I, 312, 14-16); doch wird jene mittlere, zwischen dem Sprechen und dem Singen stehende Art des Vortrags von Aristides Quintilianus, *De musica* (3. Jh. n. Chr.) I, 4 (ed. Winnington-Ingram 6), und Boethius, *De institutione musica* (um 500) I, 12 (ed. Friedlein 199), für die Rezitation epischer Dichtung (heroum poema) reklamiert (und diente so Peri als Vorbild für seine nuova maniera di canto; →*Rezitativ* II. (1)).

Die wohl frühesten Belege für monodia als Bezeichnung von in Prosa abgefaßten Trauerreden stammen von dem Rhetor Aelius Aristeides (117 oder 129 – um 190), von dem „Monodien“ in diesem Sinn auf die von einem Erdbeben zerstörte Stadt Smyrna (or. 18: *Ἐπὶ Σμύρνῃ μονῳδία* [178], ed. Br. Keil, *Aelii Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia*, Bln 1898, Bd. II) auf den abgebrannten eleusinischen Demetertempel (or. 22: *Ἐλευσίνιος*, ibid.) und auf das vom Erdbeben zerstörte Rhodos (or. 25: *Ῥοδιακός*, ibid.; nach Keil 72 unecht) überliefert sind. Ähnliche durch Katastrophen veranlaßte Monodien einschließlich solcher auf den Fall Konstantinopels (1453) sind in großer Zahl bei Hunger 143-145 nachgewiesen. Seit Menander, dem ersten Theoretiker der „Monodie“ in diesem Sinne (zw. 270 u. 275, ed. Soffel 128 ff. mit Übers. u. Kommentar), werden Monodien auch auf einzelne Verstorbene gehalten (Nachweise bei Soffel 33 ff. und Hunger 132 ff.). Isidor v. Pelusium (5. Jh.) definiert im Begleitbrief zu einer Monodie des Sophisten Harpokras auf einige nicht physisch, sondern wegen ihrer Vergehen im geistlichen Sinn „Gestorbene“ die Monodie als „einförmige Klage, die weder einer fiktiven noch einer realen Person in den Mund gelegt ist“ (prosopopoeia ist die „Einführung nichtpersonhafter Dinge als sprechender sowie zu sonstigem personhaften Verhalten befähigter Personen“, ethopoeia die „der Charakterisierung natürlicher [historischer oder erfundener] Personen dienende Fingierung von Aussprüchen, Gesprächen oder Selbstgesprächen oder unausgesprochenen gedanklichen Reflexionen der betreffenden Personen“ [H. Lausberg, *Handbuch d. lit. Rhetorik*, München 1960, § 826 u. 820]):

Ἔστι δὲ ἡ μονῳδία... θρῆνος μονοειδής, μήτε προσωποποιΐαν, μήτε ἠθοποιΐαν ἔχων (PG LXXVIII, 1357).

Diese Definition geht in die *Suda* (10. Jh.) ein (ed. Adler III, 410) und wirkt so weiter, vor allem durch die Autorität J. C. Scaligers, der sie, z. T. wörtlich, übernimmt (s. unten (2)).

(2) Seit der 2. Hälfte des 4. Jh. ist monodia auch im Sinne von KLAGEGESANG, TRAUERGEDICHT belegt. Damals bezeichnet Johannes Chrysostomos Davids Klagegesang auf Saul und Jonathan (2. Sam. 1, 18–27), der in Versen und Strophen gehalten ist und refrainartige Verswiederholungen aufweist, als „monodia" und vergleicht mit ihm Gottes Fluch auf Kain (1. Mose 4, 10 f.), der an die in Davids Klagegesang enthaltene Verfluchung der Berge Gilboas (V. 21) anklingt:

Homiliae in Epistolam ad Romanos XXIII, 5: *Καὶ πάλιν τῆς γῆς καθάπτεται μετὰ τοῦ πεφονευκότος, εἰς αὐτὴν τὸν θυμὸν ἀφιείς, καὶ λέγων· Ἐπικατάρατος ἡ γῆ, ἣ ἔχανε τὸ στόμα αὐτῆς δέξασθαι τὸ αἷμα τοῦ ἀδελφοῦ σου, καὶ τοὺς ἀνακαλοῦντας μιμούμενος· ὃ καὶ ὁ Δαυῒδ ἐποίει, τοῦ Σαοὺλ πεσόντος. Καὶ γὰρ καὶ ἐκεῖνος τοῖς δεξαμένοις τὴν σφαγὴν ὄρεσιν ἐπηρᾶτο λέγων· Ὄρη τὰ Γελβουὲ, μὴ πέσοι ἐφ' ὑμᾶς δρόσος μηδὲ ὑετός, ὅτι ἐκεῖ ἐξήρθη σκέπη δυνατῶν. Οὕτω καὶ ὁ Θεὸς ὥσπερ τινὰ μονῳδίαν ᾄδων φησί· Φωνὴ τοῦ αἵματος τοῦ ἀδελφοῦ σου βοᾷ πρός με, καὶ νῦν ἐπικατάρατος σὺ ἀπὸ τῆς γῆς, ἣ ἔχανε τὸ στόμα αὐτῆς δέξασθαι τὸ αἷμα τοῦ ἀδελφοῦ σου ἐκ τῆς χειρός σου* (PG LX, 620 f.).
(Und wiederum, wenn Gott menschenwürgend die Erde streift und dabei seinen Zorn auf sie richtet und sagt: „Verflucht sei die Erde, die ihren Mund aufgetan hat, um das Blut deines Bruders aufzunehmen!", so ahmt er dabei diejenigen nach, die einem Erschlagenen nachrufen. So tat auch David, nachdem er Saul erschlagen hatte. Denn auch er verfluchte die Berge, die das Blut aufgenommen hatten, mit den Worten: „Berge von Gilboa weder Tau noch Regen möge auf euch fallen, denn hier sind die Schilde der Tapferen hingeworfen worden". So sagte auch Gott, gleichsam einen Klagegesang vorbringend: „Die Stimme des Blutes deines Bruders schreit zu mir. Und nun bist du verflucht auf der Erde, die ihren Mund geöffnet hat, um das Blut deines Bruders aus deiner Hand zu empfangen").

Mit den Monodien, die eine bis zur *Suda* (10. Jh.) zurückzuverfolgende Tradition der Dichterin Sappho (frühes 6. Jh. v. Chr.) neben Epigrammen, Elegien und Jamben (Schmähgedichten) zuschreibt, sind offenbar Gebilde in metrisch gebundener Sprache gemeint:

Art. *Σαπφώ: ἔγραψε δὲ καὶ ἐπιγράμματα καὶ ἐλεγεῖα καὶ ἰάμβους καὶ μονῳδίας* (ed. Adler IV, 323)
(Sie schrieb auch Epigramme, Elegien, Jamben und Monodien);

und wohl zutreffend denken die ital. Humanisten A. Poliziano und Fr. Patrizi an Trauerlieder. Bei Poliziano geht dies daraus hervor, daß er das Wort Monodie durch Nänie ersetzt:

Enarratio in Sapphus epistolam (um 1480–90): [Sappho] elegias quoque, epigrammata neniasque composuit (ed. E. Lazzeri 7);

und Patrizi sagt es ausdrücklich. Dabei stellt er einen Zusammenhang mit der von Plutarch unter Berufung auf Aristoxenos überlieferten Nachricht her, daß Sappho den mixolydischen Ton erfunden habe, der als besonders leidenschaftlich gilt und den die Tragiker von ihr übernommen hätten. Auch die bei Athenaios dem griech. Historiker Menaichmos (um 300 v. Chr.) zugeschriebene Nachricht von der Erfindung des Instruments Pectis durch Sappho wird mit ihren Monodien in Verbindung gebracht:

Della Poetica (1586) I: Compose [Saffo] etiando giambi, e epigrammi, e elegie, e monodie, che erano canto lamentevole, per li quali trovò il suono missolidio, che fu armonia mesta e dolente, la quale ella adoperò per la pittide, instrumento musico da lei similmente ritrovato (ed. Aguzzi Barbagli I, 71).

Als ein dritter byzantinischer Zeuge für den hier behandelten Wortgebrauch sei Johannes Tzetzes (1. Hälfte 12. Jh.) mit den oben (II. (2)) zit. Stellen angeführt.

Daß Poliziano den Ausdruck monodia durch die wohl geläufigere Bezeichnung nenia ersetzt und Patrizi ihn ausführlich kommentiert, könnte auf die Ungebräuchlichkeit des Ausdrucks im hier behandelten Sinn deuten; doch führt Poliziano in seinem *Panepistemon* unter den Versdichtern zwischen epithalamiographi und epigrammatum auctores die monodi, d. h. Verfasser von Trauergedichten, an (*Opera omnia*, Paris 1512, II, f. LXVI'). Auch bezeichnet er sein von H. Isaac vertontes mehrstrophiges Trauergedicht auf den Tod des Lorenzo de' Medici (1492; ed. I. de Lungo 274 f.) als „Monodia in Laurentium Medicem. Intonata per Arrighum Isac" (so in *Opera omnia*, Paris 1519, II, f. XCVII' und späteren Ausgaben, z. B. Lyon 1533, III, S. 340, und Basel 1553, S. 621; in der Ausgabe Venedig 1498 [ohne Seiten- oder Foliazählung] sowie der von ihr abhängigen Ausgabe Paris 1512 fehlt der erste Teil der Überschrift). Der unter die Oden eingereihte Text, der wie viele Trauergedichte dieser Art von Jer. 9,1 ausgeht (hierzu W. Osthoff, *Theatergesang u. darstellende Musik in d. ital. Renaissance*, Münchner Veröff. zur Musikgesch. XIV, Tutzing 1969, 171, Anm. 5), war wohl von vornherein für eine Vertonung durch Isaac gedacht, worauf außer den historischen Umständen auch die Wiederholung der ersten beiden Strophen am Schluß (der musikalisch eine Reprise des 1. Teils entspräche) sowie die trotz quantitierender Metrik (hierzu anschließend) konstanten Silbenzahlen einander entsprechender Verse deuten; freilich hält sich die Vertonung (DTÖ XIV/1, 45 ff.; zu ihr Osthoff 177 ff.) mit ihrer an Machauts Messe erinnernden Skansion nicht an die metrische Form des Gedichts, sondern an seine Syntax, deren Parallelismen (Parallelismus membrorum in der Art der alttestamentarischen Dichtungen) sie durch Rhythmusentsprechungen hervorkehrt. Metrisch knüpft der Text – nicht zuletzt mit seinen Dochmien an den Strophenausgängen – an erregt-klagende Chorpartien der griech. Tragödie an (E. U. Paoli, *La Trenodia del Poliziano „In Laurentium Medicum"*, Studi ital. di Filologia classica, NS XIV, 1939; für eine weitere Motette zum selben Anlaß – *Quis dabit pacem populi timenti*, DTÖ XIV/1, 49 ff. – greifen die Autoren sogar direkt auf einen Tragödienchor von Seneca zurück, worin ihnen Pierre de la Rue folgt; vgl. Osthoff 173 ff.).

An Polizianos Text, der auch von N. Payen vertont wurde (überl. in RISM 1547[6]; s. A. Dunning, *Die*

Staats-Motette 1480-1555, Utrecht 1970, 153-156), lehnt sich metrisch – auffallend durch die Dochmien an den Strophenausgängen – eine Nänie des niederländischen Dichters G. Avidius auf Josquin (1521 oder später) an, die B. Appenzeller und N. Gombert vertont haben (ed. A. Smijers, *Werken van Josquin des Prés*, 1. Lieferung, Lpz. u. Amsterdam 1921). Auch diese beiden Kompositionen sowie H. Vinders Vertonung der aus 4×2 Neunsilbern bestehenden Inschrift von Josquins Epitaph in der Brüsseler Kirche St. Gudula (ed. Smijers, ebenda) sind als Monodien bezeichnet worden:

T. Susato, *Le septiesme livre, contenant vingt et quatre chansons a cincq et a six parties, composees par feu de bonne memoire et tres excelent en musicque Josquin des Pres, avecq trois Epitaphes dudict Josquin, composez par divers auteurs* (Antwerpen 1545), Superius: Hieron. Vinders, In Josquinum a Prato, Musicorum principem, Monodia (f. XIIIJ);
Benedictus, In Josquinum a Prato, Musicorum principem, Monodia (f. XIIIJ');
N. Gombert, In Josquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia (f. XV, zit. nach Smijers).

Im zit. Titel dieser Publikation freilich sowie in anderen Quellen sind sie als Epitaphe oder Nänien bezeichnet (zit. bei Smijers).
Auch J. Fr. Quintianus Stoa gebraucht monodia als Bezeichnung für Trauergedichte, so in folgenden Publikationen:

In pręcocissimam Galliarum reginę Britonumque ducis Annę mortem threnos, per Joannem Franciscum Quintianum Stoam... necnon et ejusdem ingeniosissima epitaphia quę ab eodem emanarunt Apolline; cujus et adjicitur monodia (Paris o.J., 1514 oder später);
ders., *Ingeniosa disticha in omneis fabulas P. Ovidii Nasonis Methamorphoseon. Ejusdem Elegia qua deflet Philippum Beroaldum, cui et subnectitur lachrymabilis monodia. Ejusdem in immaturum reginę Annę fatum threnos, cui et subjungitur lugubris monodia, ubi ... invenies carmina atque inibi ... caracteres epitaphiorum declarati. Quo curris? audi, et lege inferius et Regis Scotię epitaphia cum monodia eundem Apollinem redolentia* (Paris o.J., 1514 oder später), darin auch *Margaritae Scotorum reginae per Quintianum monodia* (S. 84-89).

In einem späteren theoretischen Werk bestimmt Stoa die monoeda species poeticae artis als diejenige, „in der die Dichter eine einzige hervorragende Person in dichterischer Freiheit beschreiben" (eine Deutung des Wortbestandteils mono-, die der im Ausdruck Monographie entspricht). Ungeklärt ist die Herkunft der Nachricht von einer Monodie des Theokrit (1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.) auf Bion (Ende 2. Jh. v. Chr.); denn Stoa, der die Gattungen Epitaph und Monodie streng auseinanderhält (vgl. die soeben zit. Buchtitel), meint wohl kaum das pseudotheokritische *Epitaphium Bionis* (falls nicht sein Gewährsmann die Bezeichnungen vertauscht hat):

De syllabarum quantitate epographiae sex (Venedig 1531): Monoeda, in qua unicam personam insignem cum fabulamento poetae describunt, apud latinos rari, apud graecos Theocritum Bionis interitum lugere referunt (f. 7v f.).

Weitere Definitionen stammen von J. C. Scaliger und G. Puttenham. Der erstere (der die Bezeichnung monodia nicht zu erklären vermag) übernimmt aus der *Suda* (10. Jh.) wesentliche Bestimmungen, die dort auf in Prosa abgefaßte Trauerreden bezogen sind (zit. oben (1)):

Poetices (Lyon 1561) liber I, c. 50: Monodia dictus cantus lugubris vsu potius quàm ratione. Nanque vox sanè latius patere debuit. In Monodiis solum affectum posuere, ἠθοποιΐαν verò nullam, prosopopoeiam nullam (52).

Scaligers Vorstellung vom Vorbringen einer Monodie – einer tritt aus dem Chor der Trauernden hervor und preist das Andenken des Verstorbenen in einem Trauergesang – fußt auf einem Zeugnis zum Ursprung des threnos, das sich überdies auf bloßes Instrumentenspiel (in nomos threnetikos) zu beziehen scheint:

III, 122: Fuit enim [monodia] quoties è Choro prodibat vnus, qui defuncti memoriam lugubri carmine celebraret. Ad tibiam fiebat Lydiis modis. Quod primum fecisse Pythoni tibicem Olympum scripsit Aristoxenus (168).

Doch mag sie Puttenham in der Deutung bestärkt haben, daß monody den Trauergesang eines Einzelnen bezeichne:

The Arte of Engl. Poesie (London 1589) I, 24: ... Poeticall mournings in verse. Such funeral songs were called Epicedia if they were song by many, and Monodia if they were vttered by one alone (ed. Arber 63).

Dieser Bestimmung entspricht z. B. J. Miltons Trauergedicht *Lycidas* (1637), das nach einer Vorbemerkung von 1645 eine „monody" auf einen durch Schiffbruch umgekommenen Freund darstellt. Es besteht aus Versen (jambischen Pentametern mit eingestreuten Trimetern) und wird im erzählend gehaltenen Schlußabschnitt als Gesang eines Einzelnen (nämlich des „uncouth swain", v. 186) ausgegeben (dieser Schlußabschnitt bildet die einzige regelmäßige Strophe des ganzen Gedichts – eine Stanze –, während die vorangehenden Abschnitte in ihrer formalen Freiheit „solus affectus" im Sinne Scaligers sind). Unwirksam scheint allerdings die von Scaliger überlieferte Bestimmung, daß weder Prosopopoiie noch Ethopoiie statthaben sollen; denn *Lycidas* gehört dem Pastoralgenre an, das den Trauernden und den Betrauerten als Schafhirten vorstellt und das ganze Personal dieses Genres sowie die Natur selbst mittrauern läßt.

Neben der in diesem Abschnitt verfolgten Tradition des Begriffes Monodie kann speziell in *Lycidas* auch die Verwendung des Ausdrucks Monodie im Sinne von monologisches dramatisches Gedicht (s. oben II. (2)) wirksam sein, da Milton Lykophrons *Alexandra* mit Tzetzes Scholien besaß (E. S. Le Comte, *A Milton Dict.*, London 1961, s. v. *Lykophron*).

Spätere Beispiele für Monodien im Sinne dieses Abschnittes sind S. T. Coleridges *Monody on the Death of Chatterton* (1790) und M. Arnolds *Thyrsis. A Monody, to commemorate the author's friend, Arthur Hugh Clough* (1866). Weitere Beispiele sind in großer Zahl in *The National Union Catalog, Pre-1956 Imprints* (London u. Chicago 1968) und im Katalog des British Museum (jeweils s. v. *Monodies*) nachgewiesen, in letzterem auch eine Monodie auf den Tod Mendelssohns (1847).

Keine Trauergedichte, sondern eine nicht näher bestimmte Gattung der lyrischen Dichtung bezeichnet monodia bei dem Florentiner Humanisten Petrus Crinitus (1475-1507). Von seinen insgesamt 58 Gedichten sind fünf als monodia bezeichnet:

Petri Criniti viri doctissimi De Honesta Disciplina / Poetis latinis et Poematon (Paris 1508): Monodia de laude Ang. Politiani (Fii);
Monodia de Fortuna et eius Viribus (Fiiii);
Monodia de choro Sybaritico. Ex graeco (Fiiii');
Monodia de laude Horatii Flacci Poetae (Fv);
Monodia de Saltatione Bacchia (Giiii).

Drei weitere sind Nänien, und eines ist – offenbar in Anlehnung an Horaz, *Carmina* I, 16 bzw. die traditionelle Überschrift dieser Ode – mit Palinodia („Widerruf") betitelt (*Palinodia ad Naeuiam de suo Amore*, Giiii'). Der Sinn der Bezeichnung monodia ist unbekannt; vielleicht soll sie auf einen „monographischen" Charakter der betreffenden Gedichte hinweisen (vgl. die oben zit. Begriffserklärung bei Quintianus Stoa).

(3) Im Ital. scheint monodìa im Sinne von Leichenrede, Parentation gebräuchlich gewesen zu sein (diese Bedeutung gibt F. A. Weber, *Neues vollst. Wörterbuch d. Ital. u. d. Dtsch. Sprache*, Lpz. 1840, an). Das renommierte *Vocabulario universale ital.* (Neapel [Tramater] 1829-40) gibt als eine Bedeutung von ‚monodiaria' an: „Donna pagata per cantare detro a' morti le canzoni lugubri, dette ‚monodie'", womit aber kein zeitgenössischer Wortgebrauch gemeint sein muß (denn die andere angegebene Bedeutung: „cantatrice che esiguiva sola sulla scena la monodia, senza il coro", ist eindeutig eine antike). Doch könnte diese Bedeutungsangabe G. d'Annunzio veranlaßt haben, monodia im Sinne von KLAGEGESANG IN DER ART VON KLAGEWEIBERN zu verwenden:

Trionfo della morte (1889-1894), in: *Prose di Romanzi* (Mailand 1955) I: Ella cantava il suo dolore con un ritmo che si elevava e si abbassava constantemente come la palpitazione cordiale. Era l'antica monodìa che da tempo immemorabile in terra d'Abruzzi le donne cantavano su le spoglie dei consanguinei (991).

Hinsichtlich dieser Wortverwendung hat d'Annunzio erstaunlich viele Nachfolger gefunden, wie schon die Zitate aus Stuparich, Beltramelli, Alvaro und Paolieri in den Artikeln *Monodìa* und *Monodiare* von S. Battaglias *Grande Dizionario della lingua ital.* X (Turin 1978) belegen.

IV. Wohl in Erinnerung an die oben I. (3) zit. Stelle bei Isidor – auf sie wird auch G. Rhaws Bezeichnung bicinium zurückgeführt – wird monodia auch im Sinne von EINSTIMMIGKEIT gebraucht. Die frühesten bisher bekannten Belege finden sich bei J. H. Alstedt, der monodia im Sinne von melodia simplex und symphonia im Sinne von melodia composita einander gegenüberstellt:

Encyclopaedia (Herborn 1630) XX, VIII: Melodia est simplex, vel composita. Illa monodia, haec symphonia dicitur. – Melodia simplex est, quae unicâ vocum musicalium serie contenta est: qualis cernitur in musicâ chorali. Dicitur unicinium. – Melodia composita est, quae plures simplices inter se confert melodias: & usitatè dicitur Contrapunctus; qualis cernitur in Musica figurali. Quò pertinent Bicinia, Tricinia, Quadricinia &c. (1203 a);
Melodia simpl(ex), quae dicitur monodia, primo est componenda (1203 b);
wohl an Alstedt anknüpfend Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum* (Prag 1701): *Harmonia* est diversorum tonorum seu sonorum ad concentum redacta unio: Unde Choralis Cantus tanquam monodicus dici nequit harmonicus;
Monodium dicitur vox unica & sola in cantu, aut lusu &c. procedens.

A. Kircher stellt der Monodie die Polyodie (der Name ist ein Neologismus) gegenüber. Beide Termini sind zweideutig: Monodie bezeichnet sowohl den solistischen Gesangs- oder Instrumentalvortrag als auch die (auch chorische) Einstimmigkeit; und unter Polyodie ist sowohl der (auch einstimmige) Chorgesang als auch die Mehrstimmigkeit zu verstehen. Die Bedeutungen Ein- bzw. Mehrstimmigkeit zeigen sich in Wendungen wie „cantus plani, siue firmi monodia" (1. Zitat), „non polyphonium, sed isophonium siue monodium pluribus vocibus cantabile" (vom mehrstimmigen Satz mit durchweg identischen Schrittintervallen in allen Stimmen; 2. Zitat), „de stylo polyodico, seu harmonico" (3. Zitat; →*Polyphonisch, polyodisch* IV.):

Musurgia universalis (Rom 1650) I: ...vtatur stylo Ecclesiastico pro subiecto seligendo Cantus plani, siue firmi monodiam (315 f.);
De Compositionibus chromaticis, & Enarmonicis... Quaeritur tamen, vtrum huiusmodi genera pluribus vocibus accomodari, siue an compositiones polyodicae... chromaticae, enarmonicae fieri possint? Respondeo itaque breuiter, quod si strictè tenenda sit regula à Boetio praescripta circa triplicis generis processum, eam in plurium vocum concentu nulla ratione impleri posse; cum processus de tono in tonum incompositum et in semitonium, salua harmonia in diuersis vocibus, ob diuersas reliquarum vocum cadentias, incongruus sit, nisi singulis vocibus eadem interualla attribuere velimus, at tum illud non polyphonium, sed isophonium siue monodium pluribus vocibus cantabile dicendum esset (635);
Protestor ..., me non de qualibet musica modernorum loqui, noui enim innumeros passim defectus circa eam, etiam à peritissimis Musurgis committi: Sed de musica summa cum perfectione, & iuxta ingeniossimas inuentiones hoc saeculo erutas, instituta, & potissimum de stylo polyodico, seu harmonico (545).

In den Bedeutungen Ein- bzw. Mehrstimmigkeit werden die Termini Monodie und Polyodie von J. G. Walther übernommen, der sich freilich veranlaßt sieht, diese Verwendungsweise von monodicus zu erklären:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708), c. 2: § 1. Der Gesang ist zweyerley, neml. der Choral und Figural Gesang, oder Cantus monodicus und polyodicus. – § 2. Der Choral-Gesang ist, wenn eine gantze Versammlung eine Melodey in einem Thone einförmig dergestalt hersinget, daß es lautet, als wenn es nur eine Persohn wäre, die solchen Klang von sich gäbe (ed. Benary 15);
ähnlich WaltherL (1732) und StößelL ([2]1749).

Hingegen gilt bei neueren Lexikographen Einstimmigkeit als die eigentliche Bedeutung von Monodie und die Bedeutungen instrumentalbegleiteter Sologesang (s. unten V.) und Satz mit nur einer Hauptstimme (s. unten VI.) als von ihr abgeleitet:

H. J. Moser, *Mus. Wörterbuch* (Lpz. u. Bln 1923): *Monodie*... unbegleitete, einstimmige Singweise des Altertums und Mittelalters; daraus gleichnishaft abgeleitet monodisch: so geartet, daß trotz Mehrstimmigkeit (harmon. Begleitung) nur eine Stimme regiert (= homophon; Gegensatz: kontrapunktisch, polyphon);

MoserL (1935) fügt als 3. Bedeutung hinzu: *Monodie...* c) in der romantischen Oper seit C. M. v. Weber wieder ein Stilmittel, als unbegl. instr. Monolog Stimmung und Ausdruck zu geben;
RiemannL ([11]1929, bearbeitet v. A. Einstein): *Monodie...* 1) der einstimmige Gesang ohne Begleitung... Diese eigentliche Monodie... – 2) der instrumental begleitete Sologesang, welcher um 1300... in Florenz ... aufkam... Gegen 1600 kam dann, ebenfalls in Florenz, der rezitativische Stil und der Generalbaß ... auf, die Vereinigung einer Melodiestimme mit einem stützenden Baß. Diese neue Monodie ... meint man gewöhnlich, wenn man von Monodie oder monodischem Stil spricht.

Auch im Ital. hat die Verwendung von monodia im Sinne von Einstimmigkeit Tradition:

S. Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia dopo il Mille* (Bassano 1775) II: Parve un prodigio questa invenzione [il solfeggio], per la quale, posta da parte la monodia, fu promosso il contrapunto (182);
LichtenthalD (1826): *Relazione...* Nasce questa dal rapporto, che hanno fra loro dui suoni componenti un Intervallo considerato ne'suoni estremi... La relazione è monodica quando l'effetto proviene da una sola parte...; corodica allorchè l'Intervallo trovasi fra due o più parti.

Wie lebendig dieser Wortgebrauch noch heute ist, belegt der Titel der Denkmälerreihe *Monumenta monodica medii aevi* (hrsg. im Auftrag d. Instituts für Musikforschung Regensburg v. Br. Stäblein, Kassel 1956 ff.).

V. Seit G. B. Doni (ab 1635) bezeichnen die Ausdrücke monodia oder stylus monodicus den Sologesang mit Instrumentalbegleitung.

(1) Doni und die an ihn anknüpfende Musikgeschichtsschreibung meinen dabei speziell jene gegen 1600 in Florenz aufgekommene Schreibweise der Caccini, Peri und Monteverdi, der zunehmend epochale Bedeutung zuerkannt wird. Diese Schreibweise wird seinerzeit stile recitativo genannt (→*Rezitativ* II.), und auch Doni behandelt sie unter diesem Stichwort (s. folgendes Zitat); doch braucht er die Bezeichnung stile recitativo dann für eine Unterart dieses Stiles und zieht als Oberbegriff stile monodico vor, womit dieser Stil nach seinem (gegenüber der herkömmlichen Polyphonie) auffälligsten Merkmal bezeichnet ist.

Scheint Doni auch als Erster den Ausdruck monodisch auf den neuen Stil anzuwenden, so sagt er damit doch nichts anderes, als was Andere vor ihm schon ausgedrückt haben; vgl. z. B. die Titel von J. H. Kapsbergers *Motetti passegiate a una voce* (1612), Marinonis *Moteti a una voce* (1614), J. Nauwachs *Libro primo di arie passeggiate a una voce per cantar e sonar nel chitarrone* (Dresden 1623), Th. Selles *Monomachia Harmonica-Latina* (Hbg 1630), *Einstimmige Hochzeits-Concertlein* (Hbg 1632), *Monophonia harmonico-latina* (Hbg 1633), *Monophonetica, hoc est allerhand lustige u. anmuthige Freuden-Liedlein* (Hbg 1636). Doni gebraucht die Bezeichnung monodico für den neuen Stil anscheinend seit 1635 (so im *Discorso secondo del diatonico equabile di Tolomeo*, 1635, in: *Lyra barberina*, Florenz 1768, I, 357); eine vollausgebildete Gliederung des stile monodico bietet er 1640 an der hier zugrundegelegten Stelle.

Die bei ungenannten anderen Autoren vorgefundene Einteilung des neuen Stils (soweit sie den Bühnengesang betrifft) in narrativo oder raccontativo einerseits und espressivo oder rappresentativo andererseits bildet Doni zur Dreigliedrigkeit um, indem er als eine weitere besondere Art besagten stile recitativo im engeren Sinn einfügt:

Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica (Rom 1640): *Nello stile detto Recitatiuo*: Molte sono diuersità delle Melodie; sopra le quali altroue hò discorso. Tuttauia voglio in questo luogo per amore de gl'Idioti dichiarare più minutamente quello che sia propriamente stile Recitatiuo. Comunemente si crede che tutte quelle Musiche siano di questo stile, le quali sono composte, per vna sola voce. Mà veramente non è così: perche lasciando stare le modulationi del canto piano, & Ecclesiastico, che si cantano à vna voce sola, e tuttauia non si comprendono sotto il Recitatiuo; anco le Musiche più artifiziose, e frà queste le Sceniche, sono di variate sorti. Alcuni ne assegnano due, cioè, lo stile Narratiuo da altri detto Raccontatiuo (in Greco si direbbe forse *τρόπος ἐξαγγελτικὸς*) e l'Espressiuo, che altri dicono Rappresentatiuo. Mà io v'aggiungo per terzo quello che più ristrettamente si dice Recitatiuo: dicendo che lo stile Monodico, che hoggi s'vsa per le scene (dal che s'esclude il Corico, e'l canzonesco) è di tre sorti (60).

Die erste Art des stile monodico ist der stile narrativo. Dieser ist für Erzählungen und lange Botenberichte u. ä. geeignet und bewegt sich großenteils auf einer Tonstufe (meistens dem Grundton) und in schnellem, dem gewöhnlichen Sprechen angenähertem Tempo. Als Beispiel nennt Doni den Bericht von Euridices Tod in Peris *Euridice*:

prima il Narratiuo suddetto; il quale si chiama così per adoprarsi nelle Narrationi, e lunghi racconti de' Messi, e simile e si discerne facilmente da gl'altri col trattenersi assai su le stesse corde (i Greci ciò dicono *Μονιοτονή*) e quasi sempre su quelle del Tuono fondamentale; e con tempi veloci, e simili a quelli della fauella. Per esempio, dove nell'Euridice si racconta la morte d'Orfeo [lege Euridice] *Per quel vago Boschetto &c.* (ibid.).

Die zweite Art des stile monodico ist der „eigentliche" recitativo, der besonders für die Rezitation epischer Gedichte geeignet ist. Musikalisch steht er zwischen dem narrativo und der dritten Art: dem espressivo; denn er ist melodischer (von geschlossener Form) als diese beiden und weniger leidenschaftlich als der espressivo. Seine Klauseln wirken auf die Dauer etwas stereotyp. Dramatisch eignet er sich für Prologe (als Beispiel nennt Doni den in Peris *Euridice*); doch ist sein wahrer Ort das Pult für die Rezitation epischer Gedichte:

Il secondo stile e lo speciale Recitativo, cosi detto perche propriamente conviene a chi recita musicalmente; come anticamente facevano i Rapsodi, che quanto al rappresentare in scena impropriamente si dice Recitare; essendo più tosto un'imitare, ò atteggiare: il che i Latini dicono *Agere*. La qualità della sua melodia è mezzana tra la Narrativa, e l'Espressiva: perche è più ariosa d'amendue; e meno patetica di questa. Si sentono in essa molto spesso alcune desinenze; che seruono come di luoghi topici a i Compositori: e generano qualche tedio negl'vditori... L'vso suo principale è per i Prologi; dove veramente è più tolerabile che altroue: benche il vero suo luogo è il pulpito e non la scena; perche ottimamente conviene alle Rapsodie e simili Recitationi col canto di Poemi Heroici; ò sieno di versi d'una sorte continuati, come l'Heroico de gl'Antichi, e 'l verso sciolto de moderni; o di variate sorti, come gl'Idillij; o legati in stanze; come l'Ottava rima; e le canzoni distese; e perciò sotto questo genere si comprendono anco per mio parere molte arie d'ottave, che si cantano per l'Italia. Per saggio di questo stile si

potrebbe addure il Prologo dell'Euridice... *Io che d'altri sospiri* &c.

Die dritte Art des stile monodico ist der stile espressivo, der allein für die Bühne geeignet ist, während die anderen beiden sich von ihr entfernen sollten: die erste als überdrußerregend und dem einfachen Sprechen unterlegen, die zweite als zu liedhaft und sich besser für Gedichte von der Mischgattung (hierzu anschließend) eignend. Im stile espressivo kommt es darauf an, die Affekte und gelegentlich auch die natürlichen Akzente des leidenschaftlichen Sprechens auszudrücken: diese Schreibweise hat die größte Macht über die menschlichen Gemüter, so daß sie, wenn sie von einer lebhaften Handlung und von einem dem Thema angemessenen Sprechen begleitet wird, zum Lachen, zum Weinen, zur Verachtung usw. bewegt. Hier sind alle Tonart-, Genus- und Rhythmuswechsel angebracht, die der größte Reichtum und Prunk der Musik sind. Als Beispiel nennt Doni Monteverdis *Lamento d'Arianna*:

La terza sorte è quella che da noi si chiama Espressiva: la qual sola è veramente propria, e conveneuole alla scena: poiche per opinione nostra doverebbonsi l'altre due allontanarsene: la prima come troppo satievole, e da posporsi ad una semplice favella; e la seconda per havere troppo della cantilena, e confarsi meglio co' Poemi di genere misto. Nell'Espressiva dunque si fa professione di bene esprimere gli affetti; & in quale parte quegl'accenti naturali del parlare patetico: e questa è quella ch' hà grandissima forza ne gl'animi humani: a segno che, quando è accompagnata d'vna vivace attione, e d'vn parlare proportionato al soggetto, marauigliosamente commoue il riso, il pianto, lo sdegno &c. Qui hanno luogo sopra tutto quelle mutationi di Tuono, di Genere, e di Ritmo, che sono le maggiori ricchezze, e sfoggi della Musica. Essempio ne può dare il lamento d'Arianna; hoggimai noto a tutti, ch'è la più bella compositione che si sia ancor veduta tra le Musiche sceniche, e Teatrali (60f.).

Mit dieser Einteilung orientiert sich Doni nicht zuletzt an Platon, der die Gattungen der Dichtung einteilt in darstellende (Mimesis) wie Tragödie und Komödie und erzählende (Dihegesis) wie Dithyrambos (= Chorlyrik überhaupt, objektive Mythenerzählung) und Mischformen beider Arten wie das Epos (*Politeia* III): der Mimesis entspricht der espressivo, der Dihegesis der narrativo und den Mischformen (Doni selbst spricht von „Poemi di genere misto") der „eigentliche" recitativo. – Obwohl Donis Musikideal unbestreitbar in einer auf Wortverständlichkeit und musikalische Vergegenwärtigung des Affektgehaltes bedachten Textvertonung besteht, ist sein Begriff stile monodico also umfassender und darf nicht (wie in neuerer Literatur vielfach üblich) auf dieses Ideal eingeengt werden. Dies zeigt sich auch darin, daß Doni später seinen Begriff von monodia erweitert: in *Progymnastica Musicae pars Veterum restituta et ad hodiernam praxim redacta* (1647, in: *Lyra barberina* I) unterteilt er die monodiae in Nomica (Hymni, Paeanes &c.), Threnetica (Threni, Naeniae &c.), Scenica (Tragoediarum & aliorum Dramatorum cantica), Rhapsodica aliaeque (262). – Mit seinen Unterscheidungen im stile monodico findet Doni zunächst kaum Anklang. Nur der dem Donikreis angehörende Pietro della Valle greift den Ausdruck monodia (im Sinne von cose cantate de una voce sola) auf. Er gebraucht den Ausdruck stile recitativo sowohl im üblichen weiteren Sinn als auch in einem engeren Sinn, der wohl dem von Donis Terminus narrativo (oder narrativo und speciale recitativo zusammen) entspricht, und stellt letzterem eine „geschmücktere, doch nichtsdestoweniger darstellende" Art gegenüber, die wohl nicht so sehr Donis espressivo (Modell: Monteverdis *Lamento d'Arianna*) wie Caccinis verzierungsreicher, leichterer Art entspricht. Synonym mit monodia und stile recitativo im weiteren Sinn gebraucht er auch modo di rappresentare:

Della Musica dell'età nostra (1640), in: *Lyra barberina* II: Nè mi dica VS... che questa eccelenza de' Moderni è solo nelle Monodie, e nello stile recitativo; perchè io le rispondo, che le stesse opere recitative, da me di sopra lodate, oltra delle Monodie, o cose cantate de una voce solo, sono state piene di concertini, a due, a tre, a quatro, e bene spesso anche di Coro a più voci, e fin di turbe numerose di più Cori... E nellè Musica del mio *Carro* composta del medesimo Quagliati in camera mia..., ancorchè fosse la maggior parte in modo di rappresentare, non era tuttavia di quello stile recitativo semplice, e troppo triviale, che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori; ma ornata, e piena di leggiadrie con vaghezza, nondimeno, che da sollevato, e manieroso modo di rappresentare punto non si allontanava; onde piacque estremamente (252).

In der neueren Musikgeschichtsschreibung jedoch, für die Donis Arbeiten grundlegend sind, setzt sich sein Wortgebrauch sofort durch. Schon G. B. Martini weist auf die „Monodia, o sia Canto di una sola Voce" der Florentiner Gentiluomini e Letterati um 1600 hin, die er, wohl nach Doni 1635, in „Recitativo" und „Arie" unterteilt (*Storia della Musica* II, Bologna 1770, 299); und mit zunehmender historischer Erhellung der Geschichte um 1600, an der nicht zuletzt R. G. Kiesewetter beteiligt ist, wird der historische Begriff Monodie immer präziser gefaßt. So unterscheidet Kiesewetter schon eine „eigentliche Monodie, als solche erdacht, nicht aus dem Contrapunct hervorgegangen" von „falschen Monodien" (vierst. Sätzen, bei denen die Oberstimme vokal und die übrigen Stimmen als instrumentale Begleitung ausgeführt werden) und spricht „Caccini das Verdienst" zu, „die Monodie ... zuerst, gegen Ende des [16.] Jahrhunderts, in die gebildeten musikalischen Kreise eingeführt zu haben". Dies aber sei noch kein dramatischer Styl gewesen; hierzu habe es erst eines musikalischen Rezitativs bedurft – „jene[s] Styl[s], in welchem sich Emilio de' Cavalieri und Jacopo Peri zuerst versuchten, denen sich alsbald auch Caccini anschloss" (*Schicksale u. Beschaffenheit d. weltlichen Gesanges v. frühen Mittelalter bis zu d. Erfindung d. dramatischen Styles u. d. Anfängen d. Oper*, Lpz. 1841, 24, 37, 51, 52). Allerdings kommt es auch zu einseitigen Begriffsbestimmungen, so bei Fr. Blume, der die Monodie gegen den wörtlichen Sinn des Ausdrucks als Wort-Ton-Verhältnis unabhängig von der Zahl der beteiligten Stimmen faßt, und bei J. H. Baron, der entgegen Doni den Begriff nur auf den dramatischen Stil Peris anwenden will:

Blume, *Das monodische Prinzip in d. protestantischen Kirchenmusik* (Lpz. 1925): Monodie im Sinne unserer Ausführungen bedeutet ein Prinzip, eine bestimmte Auffassung und musikalische Wiedergabe des Textgehaltes. Dabei ist es nebensächlich, wieviel Stimmen an der Wiedergabe beteiligt sind (88);

Baron, *Monody. A Study in Terminology*, MQ LIV, 1968: Today, in the most penetrating studies, it [the term „monodic style"] refers not to a musical style, but to a specific relationship between music and text (the stile rappresentativo or musical realisation of dramatic rhetoric) (469).

Die Musikgeschichtsschreibung erkennt der Florentiner Monodie zunehmend epochale Bedeutung zu: sie „bildet den Ausgangspunkt der gesamten modernen Musik" (RiemannL, [11]1929); als auf die Verdeutlichung des Textes und die Darstellung von Affekten gerichteter Einzelgesang zum Generalbaß gilt sie als Ursprung des musikalischen Subjektivitätsausdrucks:

A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* [3]IV, bearb. v. H. Leichtentritt (Lpz. 1909): Der neue Musikstil bewirkte auf musikalischem Gebiet, was die Renaissance auf allen anderen Gebieten schon früher längst siegreich durchgeführt hatte: die Emanzipation des Individuums (318);
Th. W. Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* (1957), in: *Nervenpunkte d. Neuen Musik* (Reinbek 1969): ... die Monodie, wie sie seit dem Beginn des harmonischen Zeitalters, also seit etwa vierhundert Jahren herrscht, das Prinzip einer begleiteten Hauptmelodie...... die Idee der liedhaften Melodie und damit eines autonomen Subjekts..., ... nicht ... Wunschbild vorbürgerlicher Kollektivität (69 f., vollst. zit. in → *Polyphon, polyodisch* IV. (4), S. 18 f.).

Demgegenüber meint Pirrotta zu Recht, nicht erst die Monodie, sondern schon das Cinquecento-Madrigal sei Subjektausdruck des Individuums. Dies läßt sich schon damit stützen, daß Doni selbst den stile madrigalesco als vorbildlich für den stile rappresentativo, für den Affektausdruck empfiehlt und daß Monteverdi sein als Musterbeispiel des stile rappresentativo geltendes *Lamento d'Arianna* zum Madrigal umarbeitet; und umgekehrt spricht Aquilino Coppini in seiner Kontrafaktasammlung *Secondo libro della musica di Claudio Monteverdi* (Mailand 1608) von „la musica rappresentativa del quinto libro de' Madrigali del Sig. Claudio Monteverde, regolata della naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti", wobei zu bemerken ist, daß das 5. Madrigalbuch (5st. mit Gb.) nichts mit der Bühne zu tun hat (W. Osthoff, *Monteverdi-Funde*, AfMw XIV, 1957, 261 f.).

(2) Nicht speziell auf den Stil der Caccini, Peri und Monteverdi, sondern auf den SOLOGESANG MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG ALLGEMEIN bezieht sich der Ausdruck Monodie an anderen Stellen, so wenn W. C. Printz Viadana die Erfindung der Monodien zuschreibt. Stets sind hier „Monodien" und „Concerte" nebeneinander genannt, wobei „Monodie" für das 1st. und „Concert" für das 2- und mehrst. Concert (mit Generalbaß) steht:

Historische Beschreibung d. Edelen Sing- u. Kling-Kunst (Dresden 1690) XII, § 11: Um das Jahr Christi 1605 hat Ludovicus Viadana, ein Italiener / die Monodien, Concerten, und den General-Baß erfunden...... die Monodien und Concerten zu erfinden; als in welchen / wenn eine deutliche Pronunciation des Sängers hinzu kommet / der Text leicht / und wohl verstanden werden kan. Weil aber hierzu nothwendig ein Fundament erfordert wurde: als hat ihm solche Nothwendigkeit die Erfindung des General-Basses an die Hand gegeben: indem er nemlich gesehen / daß nothwendig ein Baß zu solchen Monodien und Concerten müste gesetzt seyn; und doch gleichwohl nicht von nöthen wäre / daß sie von denen Organisten erst müsten in die Tabulatur gebracht werden (132 f.).

Auch J. Mattheson, der immer wieder den Vorrang der Melodie vor der Harmonik verficht, meint mit Monodie den Sologesang mit Instrumentalbegleitung:

Kleine General-Baß-Schule (Hbg. [1734] 1739): Ach! es ist ein schönes Ding um den eintzeln Gesang oder die Monodie: sie ist das Haupt-Wesen / der Prästante / das Principal / der Tenor oder Inhalt aller Music. Das wusten die alten Griechen wol, deren gantze Kunst in der Monophonie oder Einstimmigkeit bestund; womit sie aber der Sache auch zu wenig thaten. Die Harmonie oder Vollstimmigkeit ist gleichsam nur ein Neben-Wesen, eine Ausfüllung, eine Pracht, welche nicht eigentlich zum Seyn, sondern gewisser maßen zum Wolseyn der Music gehören, und beihergeführet werden müssen (51);
Critica musica P. IV (Hbg 1724?): Es gehören wahrlich mehr connoissances dazu / eine einzige Monodiam, welche ins Herz dringen soll, zu verfertigen / als tausend Canones zu schmieden (262).

Noch G. Adler bestimmt den Begriff Monodie in diesem Sinne:

Der Stil in d. Musik I (Lpz. [2]1929): In der Vereinigung von Solo (in der Folge auch instrumentalem Solo) mit Begleitung besteht die stilistische Eigenart des Begriffes Monodie oder die Bestimmung des „monodischen Stiles"... In der Homophonie wird auch eine Hauptstimme begleitet, speziell akkordisch. Da ist es gleichgültig, ob die führende Hauptstimme von einer Person, einem Instrument oder von einem Chor oder von vielen Instrumenten vorgetragen wird; sie ist die Oberstimme, während die anderen hinzutretenden Stimmen dieser Hauptstimme als harmonische Füllstimmen dienen, einerlei ob von Einzelsängern, von einem Chore oder von Instrumenten vorgetragen. Anders im monodischen Stil, bei dem die begleitenden Stimmen nur Instrumenten überantwortet sind (245 f.).

VI. Seit W. C. Printz (1679) wird der Ausdruck monodisch auch auf den SATZ MIT NUR EINER HAUPTSTIMME (IM UNTERSCHIED ZUM SATZ AUS MEHREREN GLEICHBERECHTIGTEN STIMMEN) angewandt. Der Darstellung dieses Sachverhaltes in → *Polyphon, polyodisch* IV. (S. 5 bf.), auf die hier verwiesen sei, ist anzufügen, daß noch J. N. Forkel neben den seit Marpurg gebräuchlichen Bezeichnungen polyphonisch und homophonisch die älteren Termini polyodisch und monodisch anführt:

Allg. Gesch. d. Musik I (Lpz. 1788): ... Auf diese Weise componiren, nennt man monodisch, oder homophonisch componiren. Zur Verwehrung der Kunstausdrücke dient aber die Harmonie hauptsächlich durch die künstliche Art der Vereinigung mehrerer Melodien, die man in der Composition das polyodische oder polyphonische Verfahren nennt (14);
vgl. noch Th. Busby, *A Grammar of Music* (London 1818): The first of these styles of melody they term monodic, the second polyodic (99, Fußn.).

Während der Ausdruck polyodisch rasch ungebräuchlich wird (so daß G. Adler ihn seit 1911 in neuer Bedeutung verwenden kann; →*Polyphon, polyodisch* V. (2)), ist ‚monodisch' als Bezeichnung des Satzes mit nur einer Hauptstimme und Gegenbegriff von polyphon bis heute gebräuchlich (s. die Belege aus Moser, *Mus. Wörterbuch*, und MoserL oben IV.)

und behauptet sich gegenüber der konkurrierenden Bezeichnung ‚homophon(isch)' (→*Homophonos/aequisonus* II. (4)) wohl vor allem dadurch, daß ‚monodisch' das Rangverhältnis der Stimmen unmittelbarer anzusprechen scheint als ‚homophon(isch)', das – von ‚homophonisch' im Sinne von ‚einstimmig' (→*Homophonos*... II. (3)) abzuleiten – ursprünglich allerdings ebenfalls auf das Rangverhältnis der Stimmen zielte (ibid. II. (4)).

Anhang: In keine der Rubriken IV.-VI. einzuordnen ist, sondern gleichsam ihren Oberbegriff bezeichnet der Ausdruck monodia im Titel von L. Nonos Werk für sechs Instrumente und Schlagzeug *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951). Dieser evoziert die traditionelle Satzfolge von thematisch gearbeitetem Kopfsatz, Melodie-Adagio und lebhaftem Schlußsatz, so daß monodia hier das Melodische, Gesanghafte des Mittelteils anzusprechen scheint. In der Tat schreibt der Komponist selbst: „Das Werk ist geschrieben über einen originalen Rhythmus der Neger Brasiliens, dem Rhythmus eines Tanzes, der sie bei ihrer Verschleppung von Afrika nach Amerika begleitete. ‚Polifónica' ist der Anfang, ‚monodía' der Gesang und ‚rítmica' der Tanz":

Programmnotiz im Programm z. d. Konzerten d. Juventudes mus. espanolas v. 10.-27.1.1954 in Barcelona: La ‚Polifónica-monodía-rítmica' esta escrita sobre un ritmo original de los negros del Brasil, ritmo de danza que les acompaña en su peregrinación a „Jemanja" (El mar). „Polifónica" es el principio, „monodía" es el canto, „rítmica" es la danza" ([6], zit. nach L. Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. v. J. Stenzl, Zürich u. Freiburg i. Br. 1975, 431).

Lit.: FR. BLUME, Das monodische Prinzip in d. protestantischen Kirchenmusik, Lpz. 1925; E. KATZ, Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh., Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1926; P. MAAS, Art. μονῳδία, in: Pauly-Wissowa RE (1933); G. HENN, Untersuchungen zu d. Monodien d. Euripides, Phil. Diss. Heidelberg 1959, maschr.; E. S. LE COMTE, A Milton Dict., London 1961, Art. Lycidas; H. H. EGGEBRECHT, Art. Monodie, in: MGG (1961); DERS., Art. Monodie, in: RiemannL, [12]1967; DERS., Art. Monodie, in: Brockhaus-RiemannL (1979); D. HADZIS, Was bedeutet „Monodie" in d. byzantinischen Lit.?, in: Byzantinische Beitr., hg. v. J. Irmscher, Bln 1964; M. BONARIA, Art. Monodiaria, in: Pauly-Wissowa RE Suppl. X (1965); N. PIRROTTA, Art. Monodia, in: La Musica, Enciclopedia Storica, Turin 1966; G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer, Amsterdam 1967; J. H. BARON, Monody. A Study in Terminology, MQ LIV, 1968; FR. STOESSL, Art. Monodia, in: Der kleine Wissowa III (1969); M. L. ABRAMS, A Glossary of Literary Terms, New York [3]1970; A. C. CASSIO, Suid. 3.410, 11ss. A, in: Rivista di Studi Bisantini e Neohellenistici VIII-IX, 1971-72; J. SOFFEL, Die Regeln Menanders f. d. Leichenrede, in ihrer Tradition dargestellt, hrsg., übers. u. kommentiert (Beitr. z. klass. Philologie LVII), Meisenheim am Glan 1974; H. HUNGER, Die hochsprachliche profane Literatur d. Byzantiner (Hdb. d. Altertumswiss. XII/5), München 1978; N. FORTUNE, Art. Monody, in: The New Grove, London 1980; W. FROBENIUS, Art. Polyphon, polyodisch, in: HmT (1980); W. BRAUN, Die Musik d. 17. Jh. (Neues Hdb. d. Mw. IV), Laaber 1981; CL. V. PALISCA, Art. Rezitativ, in: HmT (1983).

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1984

Motet / motetus / mottetto / Motette

franz. motet, Wörtchen (seit der Chanson de geste *Orson de Beauvais*, Ende d. 12. Jh.; ed. G. Paris, Paris 1899, 19), kleine oder kurze Auskunft, Erkundigung, Parole, Stichwort, Diminutiv von mot, Wort (seit um 1100), auch Ton, (poetisch gefaßter) Text im Sinne eines Verses oder einer Strophe (vgl. *Franz. Etymologisches Wörterbuch* VI/3, Basel 1969, Art. *muttum*, 303 a ff.), zurückgehend auf mittellat. muttum, Mucks, das wiederum aus lat. muttire, muck(s)en, halb- oder kleinlaut reden, rückgebildet ist; im musikfachsprachlichen Gebrauch mit „-et" als „f u n k t i o n a l e s oder i n s t r u m e n t a l e s S u f f i x" (Dammann 1959, 345), dessen Bedeutung im Sinne von ‚Betextung' (siehe unten, III. (1)) jedoch aufgrund jüngerer Untersuchungen namentlich von Frobenius 1987 (vgl. 1991, 272) in Frage zu stellen ist; neben motet noch die Graphie mottet, als Pluralbildungen motés, mote(t)z, motets;

lat. motetus, ersetzt spätestens seit Franco von Köln (um 1280) weitestgehend den davor im 13. Jh. fast ausschließlich belegten und aus franz. motet rückentlehnten lateinischen Ausdruck motellus mit dem genuinen Diminutivsuffix -ellus, der Chr. Page zufolge „will have arisen naturally when clerics replaced the vernacular diminutive suffix with one native to Latin, namely -ellus" (*Discarding Images...*, Oxford 1993, 59); weitere, in allen drei Genera verwendete Varianten (wobei die Einklammerungen seltenere Wortformen markieren und die Verdoppelung „tt", auch als „ct", oftmals auf Quellen ital. Provenienz hindeutet, der Wortanfang mit „mu" dagegen eher auf Texte deutscher Provenienz): mocteta, modeta, motecta, motectum, mo(c)tectus, mot(t)eta, mot(t)ettum, motettus, motetum, mothetus, mottetus, motulus, mutellus, mutet(t)a, mutetum, mute(c)tus; aus dem Lateinischen wiederum in alle anderen europäischen Sprachen entlehnt:

ital. mottetto (mit Doppel-t wie im zugrundeliegenden Simplex motto; siehe unten, I. (2)), mit den Graphien moteto, motetto und motteto sowie dem Diminutiv motettino (wohl singulär bei N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 61' u. 67'); seit dem 17. Jh. rückt die italienische Fachterminologie zunehmend in den Vordergrund (vgl. M. Praetorius' apokryphe Notiz, der zufolge ein nicht zu identifizierender Graf Alphonsus de Monte Dolio bzw. Alfonso de Montedoglio „*Moteta, Motecta, Modeta aut Muteta, Italica vocabula esse putat*" [*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 6]); auf sie wird nach 1700 häufig rekurriert, wie insbesondere auch zahlreiche lexikalische Artikel bis ins späte 19. Jh. unter dem entsprechenden italienischen Stichwort *Motetto* aufgeführt sind, etwa bei J. S. Beyer, *Primae lineae musicae vocalis...* (Freiberg 1703, *Appendix*, o. S.), im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 55 f.), bei J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 50), [J. Pepusch], *A Short Explication of Such Foreign Words...* (London 1724, 47), im WaltherL (Lpz. 1732, 424 b f.), GrassineauD (London 1740, 144), PaulL (Lpz. 1873, II, 151) oder Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877, 177 ff.);

span. motete (J. Ruiz, *Libro de cantares*, um 1330; ed. Janer, *Poetas Castillanos anteriores al siglo XV.*, Madrid 1864, 265 a);

engl. motet, mit den Varianten motete (J. Wyclif, *Of Prelates*, um 1370/80; ed. Matthew, *The Engl. Works*, London 1880, 91), motide bzw. mote, mottet, motett;

dtsch. Motette, sporadisch seit dem ausgehenden 16. Jh. (J. Machold, *5 Motetten auf d. Türkengefahr gerichtet*, Erfurt 1595 [verloren?]; C. Schneegass, *XL Weynacht- u. New-Jahrs-Motetten*, Erfurt 1595) und vermehrt nach 1750, mit den älteren Graphien (die) Mutete (Anon. Teutonicus, *De musica mensurabili*, spätes 14./frühes 15. Jh.; ed. Denk, *„Musica getutscht". Dtsch. Fachprosa d. Spätmittelalters im Bereich d. Musik*, München 1981, 21; vgl. CS III, 412 b), (der) Mutet (B. G. Frank, um 1494 [vgl. A. Geering, *Die Vokalmusik in d. Schweiz zur Zeit d. Reformation...*, Schweizerisches Jb. für Musikwiss. VI, 1933, 121]; S. Virdung, Brief an den späteren Pfalzgraf Ludwig V. vom 5. 1. 1504 mit dem vermutlich beispiellosen Diminutiv „mütetlein" [vgl. B. Wallner, *Sebastian Virdung von Amberg...*, KmJb XXIV, 1911, 97]), Motete (J. Mathesius, *Historien, von des... Doctoris Martini Luthers, anfang, lehr, leben u. sterben...*, Nürnberg 1566, f. CVI'), modette (Anonymus, 1608; vgl. E. Müller, *Musikgesch. von Freiberg*, Freiberg 1939, 27); nach vereinzelten Belegen für das Neutrum Motett (mit dem Plural Motette) im ausgehenden 18. Jh. (Goethe, Brief an Herzog Carl August vom 23. 5. 1788; Sämtliche Werke, II. Abt. Briefe, Tagebücher u. Gespräche III, hg. von K. Eibl, Ffm. 1991, 409) wird diese Wortform im 19. Jh. besonders in Kreisen der Caecilianer (C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter*, Bln 1834, I, 50 u. 147; KornmüllerL I, [1870] Regensburg ²1891, Art. *Motett*, 212 f.; M. Haller, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang...*, Regensburg 1891, 366 f. [vgl. *Messe u. Motette*, hg. von H. Leuchtmann u. S. Mauser, Hbd. d. mus. Gattungen IX, Laaber 1998, 317]) und dann in der Zeit um 1900 von der romanistischen Motettenforschung propagiert (Schwan 1886; Meyer 1898; A. Stimming, *Die altfranz. Motette d. Bamberger Hs.*, Dresden 1906), wohingegen Fr. Ludwig seit seinen frühesten Publikationen aus dem Jahre 1902 sich des Femininums Motette bedient, wie es seitdem im Deutschen Usus ist.

I. Die frühesten Textzeugnisse für Motette vermitteln keine gesicherten Erkenntnisse über den URSPRUNG DES MUSIKALISCHEN TERMINUS.
(1) Mit der Begriffsgeschichte verbindet sich fundamental die Frage der ETYMOLOGIE, die in der Vergangenheit unterschiedlich beantwortet wurde. So wird lat. motetus von (a) MOTUS, (b) MODULATIO, (c) MODUS oder präziser modo tecta sowie von (d) MUTARE abgeleitet.
(2) Heute gilt im Sinne einer Communis opinio die ABLEITUNG VON FRANZÖSISCH MOT (bzw. ital. motto) als die gängige.

II. In einer über seine Funktion als bloßes Diminutiv („Wörtchen") hinausgehenden ERWEITERTEN BEDEUTUNG ist franz. motet seit dem frühen 13. Jh. auf zweifache Weise zu belegen.
(1) Zum einen bezeichnet der Ausdruck den REFRAIN ODER ABSCHNITT EINES LIEDES.
(2) Zum anderen bezieht sich motet auf ein LIED(CHEN).

III. Im genuin musikfachsprachlichen Sinne wird ungefähr seit 1240 entweder in lateinischen Musiktraktaten motetus als ein BESTIMMTER SATZTYPUS MEHRSTIMMIGER MUSIK (discantus) mit zugrundeliegendem Tenor und Zusatzstimme(n) mit je eigenem Text verstanden, oder der Ausdruck begegnet in der Form motet in Texten französischer Dichter, dort freilich ohne Definition.
(1) Zentrales Merkmal solcher Kompositionen ist in der Regel ihre MEHRTEXTIGKEIT.
(2) Seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. erfährt das Begriffswort Motette bisweilen eine PEJORATIVE BEWERTUNG, die sich wohl hauptsächlich auf die Verwendung französischer ‚Motetten' mit ihren für den kirchlichen Rahmen ungeeigneten oder gar ungeziemenden Texten stützt.
(3) Als weiteres wesentliches Kennzeichen von Motette wird in zwei Quellen aus dem ersten Viertel des 14. Jh. ein MIT DEN KATEGORIEN DES INTELLEKTUELLEN ODER GAR ELITÄREN ASSOZIIERTER BEGRIFF DER SUBTILITAS akzentuiert.

IV. Gleichzeitig mit der Benennung eines bestimmten Satztypus etabliert sich lat. motetus (und nur ausnahmsweise in der französischen Variante motet) als Bezeichnung für die in anderem Kontext Duplum genannte und UNMITTELBAR ÜBER DEM TENOR GELEGENE STIMME in einem zwei- oder mehrstimmigen Satzgefüge.

V. Im Sinne einer mus. Gattung begreift Motette nach 1450 Kompositionen in sich, für die ALS GATTUNGSKONSTITUTIVE ASPEKTE GEISTLICHE TEXTE SOWIE DIE AUFFÜHRUNG IN SAKRALEM RAHMEN signifikant sind.

VI. Infolge einer erheblichen Bedeutungserweiterung seit dem 16. Jh. gilt Motette bis in die Gegenwart hinein als GANZ UMFASSENDER UND DAMIT UNSPEZIFISCHER BEGRIFF.
(1) Eine wichtige Implikation des wie weit auch immer gefaßten Motettenbegriffs bleibt die Zuordnung zur KIRCHLICHEN SPHÄRE.
(2) Innerhalb eines solchen erweiterten Bedeutungsfeldes haftet Motette gleichzeitig in wiederum eingeschränkter Weise zunehmend der RUF EINER ÜBERKOMMENEN KOMPOSITIONSGATTUNG an. Diese Implikation tritt besonders in Gegenüberstellung (a) zum CONCERTO und (b) zur KANTATE hervor.
(3) Die umfassende Bedeutung von Motette im 17. Jh. dokumentiert sich ferner in der Begriffsprägung stylus motecticus für EINEN PRIMÄR DURCH AFFEKTE (ETWA GRAVITAS) DEFINIERTEN GATTUNGSÜBERGREIFENDEN KOMPOSITIONSSTIL.

I. Die frühesten Textzeugnisse für Motette vermitteln keine gesicherten Erkenntnisse über den URSPRUNG DES MUSIKALISCHEN TERMINUS, weder was die Priorität bezüglich der mit Motette bezeichneten Sache anbelangt, also ob zuerst das Satzgefüge oder die betreffende Stimme angesprochen ist, noch was jene Frage betrifft, ob in musikterminologischem Sinne zuerst die lateinische oder die französische Wortform begegnet, die in jüngster Zeit eher zugunsten der letzteren Möglichkeit entschieden wurde und damit entgegen der früheren und namentlich von Fr. Ludwig vertretenen Ansicht, daß nach Entstehung der lateinischsprachigen Motette „liturgischen oder geistlichen Charakters" die „weltliche französische Kunst der Motettenform" sich bemächtigt und ihre spezifischen Ausprägungen von Motette „in Nachahmung der lateinischen Vorbilder" geschaffen habe (Ludwig 1910, 3):

E. H. Sanders, *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Cent.* (JAMS XV, 1962): The conclusion is surely warranted that the word „motetus" must originally have signified a motet with French poetry in the upper part or parts, since it is most unlikely that medieval musicians would have Latinized a vernacular word in order to coin a term for the earliest Latin motets (280, Anm. 150);
Frobenius 1991: Wegen der Verwendung solcher Refrains in französischen Motetten geht die Bezeichnung „motet" auf die französische Motette über, der ja zumeist außer dem Tenor auch ein Refrain zugrundeliegt, und schließlich sogar auf die lateinische Motette, obwohl diese keinen Refrain enthält (272); zu motet als Refrain siehe unten, II. (1).

(1) Mit der Begriffsgeschichte von Motette verbindet sich fundamental das Problem der ETYMOLOGIE, insofern im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit der lateinische musikalische Fachausdruck motetus vermutlich in Unkenntnis seiner volkssprachlichen Wurzeln, aber auch in bewußter Umdeutung wiederholt und auf teilweise apokryphe Art neu etymologisiert wird, und zwar gemäß der zentralen Intention des jeweiligen Autors, welchen bestimmten Aspekt von Motette er als namengebend hervorheben will. Auch heute ist die Frage nach der Wortherkunft vielfach noch umstritten; so hält R. Dammann drei Ableitungen für „linguistisch vertretbar", von denen er der zuerst genannten die „meiste Glaubwürdigkeit" zubilligt:

W. S. Rockstro, Art. *Motet*, GroveD II (London 1880): Its origin involves some very grave etymological difficulties, immeasurably increased by the varied mode of spelling adopted by early writers. For instance, the form *Motulus*, can scarcely fail to suggest a corruption of *Modulus* – a Cantilena, or Melody... On the other hand, the idea that the true etymon is supplied by the Italian word, *Mottetto*, diminutive of *Motto*, and equivalent to the French *mot*, or *bon mot*, a jest, derives some colour from the fact that it was unquestionably applied, in the first instance, to a certain kind of profane music... (371 b);
D. Fr. Tovey, Art. *Motet*, in: *The Encyclopaedia Britannica* XVIII (Cambridge [11]1911): The word is of doubtful etymology, and probably its various uses and forms in the 13th and 14th centuries connect with more than one origin (905 a);
Dammann 1959: Die Frage nach dem Wort- und Bedeutungsursprung ist prekär. Drei Derivationen sind linguistisch vertretbar:
1) *muttum* (lat. = „Mukser") → *mot* (aprov., afrz.) → *motet* (aprov., afrz.) → *motetus* (latinisiert);
2) *motus* (lat., = „Bewegung") → *motetus* (lat.) → *motet* (aprov., afrz.);
3) *muttum* (lat.) = *motum* oder *motus* (vulgärlat., *muttum* phonetisch = *motum* oder *motus*) → *motetus* (lat.) → *motet* (aprov., afrz.) (338);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Motette*: Die Frage, wie die Gattung zu ihrem Namen kam, ist seit langem umstritten und noch nicht geklärt. Vermutlich ist motetus die latinisierte Form des altfranzösischen Wortes motet, das als eine Ableitung von altfranzösisch mot (Wort, diskutiert wird die Bedeutung Vers, Strophe) gilt (588 a).

(a) Als frühester greifbarer etymologischer Erklärungsversuch gilt der von lat. MOTUS bei Odington. Ob bei ihm (wie oftmals vermutet) sich allerdings dieser Ausdruck als Bewegung begreifen läßt – motetus werde so bezeichnet „aufgrund der schnellen Bewegung... der ‚cantilena'" (→ *Cantilena* IV. (2); siehe unten die Zitate von U. Kornmüller oder H. Riemann) –, ist zweifelhaft und wird jedenfalls in jüngerer Zeit abgelehnt zugunsten der Bedeutung von Strophe, d. h. motus und motetus verstanden als latinisierte Versionen von franz. mot bzw. motet für eine (kurze) Strophe. Demzufolge wird Odingtons Definition „motus brevis cantilenae" interpretiert als „*motus* einer kurzen *cantilena*" (Dammann 1959, 349), „Strophe... einer brevis cantilena" (Birkner 1961, 186) oder als „der kurze *mot* einer *cantilena*", also „zweifellos der Refrain" (Hofmann 1970, 143):

W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) VI: Et alia quidem species attendit consonantiam et mensuram vocum ac carminum quae Motetus dicitur, id est motus brevis cantilenae (CSM 14, 140: XI, 11); mit jener von Dammann bevorzugten ‚wahrscheinlicheren' Lesart könne „sich *motus* auf die bevorzugten französischen Liedabschnitte und vulgärsprachlichen Refrains beziehen, die flutartig in die Oberstimmen der Motette des 13. Jahrhunderts einbrachen" (ibid.).

Die Etymologie von motus im Sinne von Bewegung, die in ältere, etwa von Guido Aret. formulierte Vorstellungen von Musik allgemein als Bewegung (*Micrologus*, 1025/26: „Musica motus est vocum"; CSM 4, 184) eingebettet ist, wird übrigens von A. Furetière für das Wort mot selbst notiert, weil beim Sprechen der Mund bewegt werde:

Dictionaire universel (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Mot*: Ménage dit qu'il vient de *muttum* & *mutire*, anciens *môts* Latins, dont les Italiens ont fait *motto*, & nous *mot*. D'autres le derivent de *motus quia loquendo movemus os* (II, f. Yyy 3 b f.); vgl. *Dictionnaire universel frç. et lat.* ([Trévoux 1704] Nancy 1740, IV, 1371).

Besagte Ableitung begegnet seit dem späten 16. Jh. mit der zweifachen Begründung, daß der mit Motette gemeinte Gesang Gemüt und Seele des Zuhörers bewege oder er in steter Bewegung sei. Praetorius' Berufung auf J. Lippius, der sich in seinen Schriften einer etymologischen Reflexion enthält, ist nicht zu verifizieren, falls nicht überhaupt eine Namensverwechslung vorliegt (beispielsweise, doch unwahrscheinlich, mit dem von Praetorius andernorts genannten J. Lipsius):

S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius...* (Augsburg 1571), Art. *Mutet*: Last sich ansehen als komb es vom *frequentatiuo verbo moto*, Jch beweg embsig, *Moteta* Ein bewegent gesang, der ein billich bewegen soll, wie dann alle menschen so einer rechten art, durch die *Musica* bewegt werden... (ed. Öhmann, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, 1936, 330 a f.);
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597) III: ...and that name [sc. Motet] I take to haue beene giuen to that kinde of musicke in opposition to the other which they called *Canto fermo*, and we do commonlie call plainsong, for as nothing is more opposit to standing and firmnes then motion, so did they giue the Motet that name of mouing, because it is in a manner quight contrarie to the other, which after some sort, and in respect of the other standeth still (179);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): I. Lippius verò MOTETA à motando, quod gravitate sua, & naturali quasi artificio penitissimé moveat (6); tradiert von N. Gengenbach, *Musica nova* (Lpz. 1626, 141), und J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 50);

Ch. Butler, *The Principles of Musik...* (London 1636): Of the *Lydian* Moode ar those solemn Hymns and other sacred Chyrch-songs, called *Moteta, à motu*: becaus they moove the harts of the hearers, striking into them a devout and reverent regard of him for whose praiz they were made (5);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) II, 4: Den *Choralen* folgen mit recht die *Motetti*, welche meines wenigen erachtens, mit mehrer *raison à motu*, als *motto* und *mutare*, deren eines ein Wort, das andere, verändern heist, führen, ich wil indessen diejenigen sich über den Nahmen der *Etymologie* dieses den Kopf zerbrechen lassen, die mehr Zeit dazu habe(n), und grösser *Plaisir* daran finden. Es sind aber diese so genannten *Motetti* gemeiniglich lateinische Kirchen-Stücke, die vormahls bloß aus Singstimmen bestunden, und aus lauter Fugen zusammen gesetzet waren; nunmehro aber dehnet man die Bedeutung dieses Wortes weiter aus, und macht *Motetti*, so wol mit *Instrumental-* als *Vocal-*Chören. Weil sie aber nicht gern ein *Solo* leiden, sondern in s t e t e r B e w e g u n g eine Fuge nach der andern anfangen, und durch alle Stimmen reine ausführen, auch billig keine, oder doch nur einen gar geringen Absatz oder *general*en Einhalt haben solten, so muß bey dieser Gelegenheit ein wenig mehr von den Fugen... Meldung geschehen (141 f.); rezipiert im WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Motetto*; zit. unten, I. (2);
J.-J. de Momigny, Art. *Motet*, in: *Encyclopédie méthodique* II (Paris 1818): *Motet* pourroit en effet signifier un petit mot, ou peu de paroles; mais nous croyons qu'il vient du verbe *movere*, mouvoir, parce que la partie de chant devant en être fleurie, elle a par cela même un mouvement plus rapide que le chant *simple* ou le plain-chant, qui lui sert parfois de base (166 a); eingangs rekurriert Momigny auf J.-J. Rousseaus Art. *Motet* in: *Encyclopédie* X (Paris 1765, 765 b);
C. Fr. Zelter, Brief an Goethe (20.–23. 3. 1824): ...und die Motette ist da (von motus)... (*Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter...*, Sämtliche Werke XX/1, München 1991, 795).

Noch im ausgehenden 19. Jh. erwähnen Theoretiker diese Etymologie und bevorzugen sie teilweise gegenüber anderen Ableitungen:

KornmüllerL I ([1870] Regensburg [2]1891), Art. *Motett*: Da dieser [sc. Franco von Köln] und die nachfolgenden Lehrer sich über diesen Punkt für uns sehr unverständlich ausdrücken, so darf es nicht auffallen, wenn die Ableitung des Ausdruckes „Motett" noch nicht mit Sicherheit festgestellt ist. Gerbert, Winterfeld, Ambros leiten es vom französischen Worte „Mot", „Wort, Sinnspruch" ab (vgl. Ambros, Geschichte der Musik, II. [Breslau 1864] 337); ich glaube es richtiger von „motus, die Bewegung" abzuleiten, und darin das eigentliche Wesen der Motette zu finden. Vom Anfange an bezeichnete man damit einen b e w e g t e r e n Gesang...; auch Walter Odingten [sic] nennt ihn „motus brevis cantilenae", eine kurzgehaltene Bewegung des Gesanges (212 f.);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Motetto*: ...und mehrere Jahrhunderte hindurch wurde die, diesen freieren Gesang [gegenüber strenger an den Cantus firmus gebundenen Kirchengesängen] führende Stimme *Motetus* genannt, als eine dritte (*Triplum*) und vierte (*Quadruplum*) ebenfalls discantisirte; daher dürfte die Ableitung des Namens von *motus*, die Bewegung, noch mehr Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen, als jene andere, welche ihn auf *Môt*, Wort, Spruch, zurückführt, obgleich der Umstand dafür spricht, dass zum Text nicht wie bei den anderen Formen feststehende kirchliche Dichtungen, sondern Bibelsprüche nach freier Wahl genommen wurden (178);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Motette*: Was die Etymologie des nachher, besonders im 16. Jahrhundert, so vielfach verrenkten Worts *motetus* anlangt, so definiert es Walter Odington (um 1225) als „*brevis motus cantilenae*", d. h. *motetus* als französisch gebildetes Diminutiv von *motus*. Seine weiterhin gegebene ausführliche Anleitung zur Komposition eines *motetus* deutet auf eine fortgesetzte Bewegung im Schema eines der sechs Modi... des Taktes in der für den *motetus* charakteristischen Stimme, dem sogenannten *medius cantus*... (604 b); zur Stimmenbezeichnung siehe unten, IV.

(b) Für den Ableitungsversuch von lat. MODULATIO im Sinne einer „abgemessenen und ausgewogenen musikalischen Bewegung" oder (eingeschränkter) einer Komposition (→ *Modulatio* I. (1) bzw. II. (1)) gibt es nur vereinzelte Quellen, etwa bei dem Verleger J. Petreius im Vorwort des Tenor-Buches seiner *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae, quas vulgo modetas vocant* (Nürnberg 1538); seiner Meinung nach bezieht sich die Benennung mit modeta auf die Feinheit der „modulatio":

Interim tamen, ne hoc tempore nihil darem, placuit aliquot selectas præstantissimorum artificum cantiones, quas uulgus Italorum, ab elegantia modulationis (ut ego quidem arbitror) Modétas uocat, in lucem dare... (zit. nach: M. Teramoto u. A. Brinzing, *Katalog d. Musikdrucke d. Johannes Petreius in Nürnberg*, Catalogus mus. XIV, Kassel 1983, 148); rezipiert von Praetorius, *Syntagma mus.* (loc. cit., 6), und in seiner Nachfolge von Gengenbach, *Musica nova* (loc. cit., 141), sowie N. Zerleder, *Musica figuralis...* (Bern 1658, 74).

Die der Ableitung von modulatio angepaßte Schreibweise modeta kehrt übrigens bei Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg [8]1632), wieder und ihm folgend bei Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701; siehe beide Zitate unten, VI. (1)).
In diesem Kontext läßt sich der lateinische Ausdruck modulus, Maß und speziell (musikalische) Weise, anführen, der in zwei Schriften des englischen Dichters und Grammatikers Johannes de Garlandia, im *Dictionarius* (um 1220) und in *Unus omnium* (zw. 1220 u. 1258), auftritt und im ausgehenden 13. Jh. mit franz. „motés" bzw. „gallice motet" glossiert wird (zit. nach: T. Hunt, *Teaching and Learning Latin in Thirteenth-Cent. England*, Cambridge 1991, II, 144 u. 165). In späterer Zeit ist modulus in ganz unterschiedlichem Kontext gelegentlich als lateinisches Synonym für Motette anzutreffen:

Johannes de Muris, *Musica speculativa* (1323): ...sed in genere diatonico omnis cantus ecclesiasticus, ...omnisque cantus mensuratus per tempora certa, ut in conductis, organis, modulis, cantilenis ceterisque modis... (ed. Witkowska-Zaremba, Warschau 1992, 200: II,79); laut Chr.

Falkenroth (BzAfMw XXXIV, Stuttgart 1992, 263) statt „modulis" in mehreren Handschriften „notulis" und in einer „motulis";

Traktat (frühes 15. Jh.) mit dem Incipit „Verumtamen quilibet discantare volens": Qui vult condere modulum fiat primo tenor... (zit. nach: M. Bukofzer, *Fauxbourdon Revisited*, MQ XXXVIII, 1952, 38, Anm. 25);

Catholicon Anglicum (1483): Motide of musyk; *modulus* (ed. Herrtage, London 1881, 244 a);

G. Zarlino, *Moduli, motecta vulgo nuncupata* (Venedig 1549); *Primus liber modulorum... (quos vulgus motteta vocat)* (Genf [1558]);

J. Laurentius, *Amalthea Onomastica* (Lucca 1640), *Onomastium ital.-lat.*: [ital.] Mottetto [lat.] modulus (49 b);

M. Pexenfelder, *Apparatus eruditionis...* (Nürnberg 1670), Index III: *modulus*, Maß..., Mottete, *moduli*, *modi*, Gesänge... (f. Aaaa 6 a); unter Berufung auf ihn setzt das WaltherL beide Ausdrücke gleich: „*Modulus* [*lat.*] wird gebraucht 1. vor eine Motette" (loc. cit., 409 a).

(c) Die Ableitung von lat. MODUS im eingeschränkten Sinne von (Kirchen-)Tonart (→ *Modus* III. (4)) wird wohl erstmals von J. Burmeister diskutiert:

Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ [sic] (Rostock 1601): Hûc Accedit quod in frequentiori usu hæc appellatio usque à veteribus ad Gallos Italosque sit retenta, Motet enim, quod Germani *eine Moteten* reddunt, à Modo nomen habere, utriusque linguæ & Italicæ & Gallicæ peritis non est incognitum (f. S f.).

Für J. Magirus, der bei den Modi zwischen einer connexio nuda und tecta differenziert, je nachdem, ob die Gerüsttöne eines Modus unmittelbar miteinander verknüpft erscheinen oder durch eingeschobene Töne getrennt und verschleiert werden, leitet sich das Wort motecta – zur Legitimierung dieser speziellen Wortform – präziser von modo tecta ab:

Ars musica (Braunschweig ^{2}1611): Vnde & Harmonia, quia hac postrema sonorum connexione potissimum constat, eaque Modus Cantus plurimum tegitur, Moteta, vel Motecta, quasi Modo tecta, vocata est: Etitalis [sic] inde etiam Motetta dicta esse videtur (49; in der EA von 1596 fehlt dieser Passus); vgl. E. Nolte, *Johannes Magirus...* (Studien zur hessischen Musikgesch. IV, Marburg 1971, 134 f.).

Diese Etymologie wird von Praetorius zitiert, der darüber hinaus – wie andere, ihm darin folgende Theoretiker auch – als Begründung anfügt, daß der Modus in dieser Kompositionsgattung sich im stillen und gleichsam bedeckt verbirgt:

Praetorius, *Syntagma mus.*, loc. cit.: Iohannes Magirus putat MOTECTAM quasi modo tectam dici, quod modus seu Tonus in illis tacitè & quasi tectè lateat. Moteta enim certi est modi vel generis cantilena (6); nahezu buchstäblich übernommen von Gengenbach, *Musica nova* (loc. cit., 141), und J. M. Corvinus, *Heptachordum danicum...* (Kopenhagen 1646, 181);

J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): Item, sie [sc. „die *Moteten*"] werden auch *Motecta* genennet (welches ein Italienisches Wort ist, vnd so viel heist) *quasi modus sit tectus*, daß der *Modus* darunter verborgen sey (6).

Explizit auf A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650; zit. unten, VI. (3)) beruft sich Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739; zit. unten, VI. (1)), der freilich besagte Ableitung ebenso ablehnt wie Hawkins, der dabei eine Erklärung Ménages im Blick hat:

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London [1776] ^{2}1853): Menage derives it from Modus, to which it bears not the least affinity (388 b, Anm.); vgl. G. Ménage, *Dictionnaire etymologique de la langue frç.* (Paris [1694] ^{2}1750): „MOTET *de musique*. De *modus. Modus*, *modetus*, *motetus*, MOTET" (II, 224 b).

Magirus' Etymologie des Ausdrucks motecta von modo tecta wird noch im 19. Jh. für erwähnenswert gehalten:

C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter* (Bln 1834): Wollte Philipp de Monte, des Orlando Lasso Schüler, den Namen Motette (nach ihm Mutette) von *mutare* (verändern, wechseln) herleiten, wegen des Wechsels der Fugen und Harmonieen, so fand ein solcher Wechsel ja nicht minder bei den Madrigalen statt; wollte Johann Magirus die Benennung *Motecta* (so schreibt er) *a modo tecto*, d. h. davon hergenommen wissen, dass der Tenor, der alten Lehre zufolge die Stimme, welche die Tonart darstelle und recht erkennen lasse, bedeckt wie er sei durch das künstliche Tongewebe der ihn tragenden und über ihm schwebenden Stimmen, sie nur verhüllt anzeige, so war auch dieses wiederum von den Madrigalen zu sagen (I, 146).

(d) Seit dem frühen 17. Jh. und vornehmlich im deutschen Sprachraum begegnet als weitere etymologische Ableitung des Wortes Motette (zumal in seinen Versionen mit der Anfangssilbe Mu-) die von lat. MUTARE, verändern, als Ausdruck der für diese Kompositionsgattung charakteristischen vielfältigen satztechnischen Abwechslungen und Veränderungen.

Eine solche Etymologie vermutet wohl als erster Autor J. Nucius:

Musices poeticae (Neisse 1613): Ac vocantur hujus Contrapuncti [colorati] vulgo Cantiones Motetæ fortaßis, à figurarū(m) multiplici mutatione ac varietate (f. B 3); übernommen von J. Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Bln 1624, II, 19).

Praetorius zufolge scheint Ph. de Monte jenen beizupflichten, die die Bezeichnung muteta bzw. mutata von dem Verb mutare ableiten wollen, weil in ‚Motetten' homophone (harmoniae) und imitatorische Abschnitte (fugae) einander abwechseln und verwandeln, so wie eine cantilena überhaupt selten gut sei, wenn sie nicht durch wechselnde Imitationsabschnitte, Klauseln, Intervalle und Fortschreitungen vervollkommnet werde. Praetorius dürfte dabei Montes Motetten vor Augen gehabt haben, die er als beispielhaft für diese Art des Wechsels von harmoniae und fugae erachtet, nicht aber irgendeine schriftliche Äußerung von ihm, da sich ein entsprechender Passus in Montes (heute greifbaren)

Texten, vor allem seinen Widmungsvorreden, nicht finden läßt:

Syntagma mus., loc. cit.: Quidam, quibus Philippus de Monte astipulari videtur, MVTETAM, quasi mutatam, à mutando, eò quod Harmoniæ & fugæ invicem quasi commutentur, nomen traxisse, volunt. Si enim versus dicitur à vertendo, quod dictiones prius multipliciter vertendæ & invertendæ sint, priusquam versus fiat: Non incommodè etiam Muteta vel bona cantilena à mutando nomen habere potest: Bona enim Cantilena raró fiet, nisi ea mutatis fugis, Clausulis, intervallis, & progressionibus vel centies emendetur (6); tradiert von Gengenbach, *Musica nova* (loc. cit., 141), und Corvinus, *Heptachordum danicum...* (loc. cit., 181).

Herbst setzt mit der Formulierung einer schnellen Veränderung einen etwas anderen Akzent, während Riepel diesbezüglich gar eine Unkenntnis seitens der Italiener konstatiert, weil sie das Wort (lediglich) in der Graphie mottetta kennen:

Herbst, *Musica poëtica*, loc. cit.: Hieher gehören die *Mote*ten vnd *Concer*ten aller fürtrefflichen vnd berühmbten *Componi*sten. Werden aber meines erachtens darumb *Muteten* genannt, nemlichen *à mutationis celeritate*, wegen ihrer geschwinden Verenderung (6);
J. Riepel, *Gründliche Erklärung d. Tonordnung insbesondere...* (Ffm. u. Lpz. 1757): *Moteta* von *muto, mutatum*, wegen vieler Veränderung der Stimmen; welches viele von den Italienern nicht wissen, weil sie dieses Wort sogar oft so schreiben: *Mottetta* (22, Anm. ***).

Diese Etymologie ist auch Mattheson und Walther bekannt (siehe die Zitate oben, I. (1)(a), bzw. im nachfolgenden Abschn.) und selbst noch im 19. Jh., bei Winterfeld (zit. im vorangehenden Abschn.), F. Hand (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 471) oder Marx belegbar, der ihr indessen die Ableitung von mot bzw. motto vorzieht (zit. im nachfolgenden Abschn.).

(2) Die heute im Sinne einer Communis opinio geltende etymologische ABLEITUNG VON FRANZÖSISCH MOT (bzw. ital. motto), der gleichwohl immer wieder Vorbehalte entgegengebracht werden, ist zugleich die jüngste. Denn erst P.-D. Huet erklärt Ende des 17. Jh. in einem von ihm mitverfaßten Lexikon-Artikel diesen Ausdruck dezidiert als Diminutiv von mot und läßt anklingen, daß motet aus der Dichtung in die Musik übernommen worden sei:

G. Ménage, *Dictionnaire etymologique de la langue frç.* (Paris [1694] ²1750), Art. *Motet*: Diminutif de *mot*, qui étoit une espéce de Poësie dans laquelle sur un texte, le Poëte faisoit des Stances, qui s'appelloient *Gloses*. Ce vers qui se répétoit, étoit proprement ce qui s'appelloit *mot*... De *Mot* on a fait *Motet*, qui a passé de la Poësie à la Musique... (II, 224 b f.); Ménage selbst leitet das Wort motet von modus her (zit. oben, I. (1)(c)).

Im gleichen Sinne hatte bereits früher M. Mersenne darauf verwiesen, daß bei motet ein „sehr kurzer Satz [période], wie wenn nur ein einziges Wort gesprochen würde", Verwendung findet:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez de la voix, et des Chants* II, 4: On l'appelle *Motet*, parce que l'on vse d'vne periode fort courte, comme s'il n'y auoit qu'vn mot à dire; ce qui arriue quand on veut signifier quelque discours fort bref, lequel mot estant mis en Musique s'appelle *Motet* (164); von A. Furetière mit der Formulierung „Ce nom luy a esté donné à cause de sa brieveté, comme si ce n'estoit qu'un mot" übernommen (*Dictionaire universel*, Den Haag u. Rotterdam 1690, Art. *Motet*, f. Yyy 3'b) und später mehr oder weniger wörtlich tradiert im *Dictionnaire universel frç. et lat.* ([Trévoux 1704] Nancy 1740, IV, 1374), BrossardD (Paris [1703] ²1705, 55) sowie von Rousseau, Art. *Motet*, in: *Encyclopédie* X (Paris 1765, 765 b), bzw. *Mottet*, RousseauD (Paris 1768, 302).

Aus Ménages *Dictionnaire* findet die Etymologie Eingang in Walthers *Mus. Lexicon*, wo sie nach denen von motus und mutare als dritte angeführt und zugleich mit jener Herleitung von ital. motto verknüpft ist, die anscheinend erstmals J. Mattheson 1713 andeutet (zit. oben, I. (1)(a)) und die von ihm später (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739; zit. unten, VI. (1)) wieder aufgegriffen wird:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Motetto*: Anlangend die *Etymologie* dieses *termini*; so *deriv*iren ihn einige vom lateinischen Wort: *motus*, weil dergleichen *Composition* in steter Bewegung ist, und immer... eine Fuge und *imitation* nach der andern anfangen, durch alle Stimen ausführen, und anbringen soll; andere von *mutare*, verändern; und noch andere, vom Italiänischen *motto*, und Frantzösischen *Mot*, so ein Wort, *item* etliche Worte, Zeilen, oder einen Spruch bedeuten, und vom alten lateinischen Worte *Muttum*, welches gleichfalls ein Wort geheissen, herkommen (424 b f.).

In der Folgezeit wird oftmals diese Ableitung von mot bzw. motto – „eine barbarische Wortbildung nach dem Französischen ‚*Mot*'", wie C. von Winterfeld es ausdrückt (*Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter*, Bln 1834, I, 145) – gegenüber anderen Möglichkeiten als ‚wahrscheinliche' bevorzugt:

M. Gerbert, *De cantu et musica sacra...* (St. Blasien 1774): Alterius generis cantiones plures habentur... sub nomine *Mutetus*; quæ eiusmodi sunt, ut facile originationem ex Gallico *Mot*, vel Italico *Motto*, uti quidam statuunt, admittant... (II, 129);
Ch. Burney, *A General History of Music* II ([1782], ed. Mercer, London 1935): *Motet* is derived from the French word *Mot*, and the Italian *Motto*... (I, 553, Anm. (s));
J. Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch d. hochdtsch. Mundart* III (Lpz. ²1798), Art. *Die Motête*: Der Nahme scheint von dem Ital. *Motto* herzustammen, so fern es nicht so wohl ein Wort, als vielmehr eine Sentenz, einen biblischen Text bedeutet, welcher in der Motete zum Grunde liegt. Die Ital. Schreibart *Mottetto* mit dem doppelten t bestätiget diese Ableitung (294);
A. B. Marx, Art. *Motette*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. V (Stuttgart 1837): Es hat daher Winterfeld's Ableitung des Namens Motette... von dem französischen *m o t* (Sprüchlein, Bibelspruch) Viel für sich, obwohl auch *m o t u s* und *movere*

(nach der beweglicheren Weise) das Stammwort seyn, und die deutsche, offenbar jüngere, Nennweise „M u t e t e", wenn sie nicht bloße Corrumpirung ist, auf *m u t a r e*, nach der veränderlichen, vielgestaltigen Weise der Motetten, gedeutet werden könnte (21);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Doch schon im 16ten Jahrhundert hatte man die etymologische Bedeutung und die sichere Schreibung des Worts verloren... [es folgt eine minutiöse Dokumentation vieler von Praetorius referierter Graphien sowie sämtlicher Etymologien] Man hat aber den provencalischen und altfranzösischen Gebrauch als Grundlage zu betrachten, in welchem *mote* ein Spruchgedicht bezeichnet... Uebertragen in's Italienische ward daraus *motto* und das Diminutiv *mottetto* oder *motetto* (471);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Motetto*: Das Wort stammt am wahrscheinlichsten vom altfranzösischen oder provencalischen *môt*...; ausserdem aber hat man noch verschiedene andere Ableitungen und Erklärungen aufgesucht (576 f.);
RiemannL (Lpz. [5]1900), Art. *Motette*: ...Gerbert... bezieht es wohl glücklicher auf das französische *mot* (ital. *motto*) (755 b); der vorangehenden Ableitung von motus, die in den ersten beiden Auflagen von 1882 und 1884 als einzige anführt ist (zit. oben, I. (1)(a)), stellt Riemann ab der nächsten Auflage die von mot zunächst als gleichberechtigte zur Seite (Lpz. [3]1887, 649 b f.);
H. Besseler, Art. *Ars antiqua* (MGG I, 1949/51): Nach dem franz. Ausdruck *mot* nannte man die mit Worten versehene Klausel franz. *motet*, lat. *motetus* (684);
E. H. Sanders, *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Cent.* (JAMS XV, 1962): In the first place, „motet" derives etymologically from the French „mot," which in the 12th century was often used to denote a stanza or strophe in French poetry... (280, Anm. 150);
H. Hüschen, *Die Motette*, Das Musikwerk XLVII (Köln 1974): Es [sc. das Wort Motette] ...leitet sich wahrscheinlich von dem altfranz. Wort mot her, das seinerseits vermutlich auf das altdat. Etymon muttum, das soviel wie unartikuliertes Wort bedeutet, zurückgeht (6 a);
Kügle 1997: Der Terminus *motet* (lat. *motetus*) dürfte als Diminutiv des altfranzösischen Wortes *mot* (Wort, Vers, Strophe) entstanden sein (499).

In Anbetracht solcher Zweifel begegnet denn auch eine derart apodiktisch formulierte Anschauung wie die von H. H. Eggebrecht eher selten:

Musik im Abendland (München u. Zürich 1991): Fest verankert in seiner Wortherkunft... ist während seiner langen und wechselvollen Begriffsgeschichte der Terminus Motette. Ihm liegt das altfranzösische Wort motet zugrunde, das seinerseits zu altfranzösisch mot, „Wort", gebildet und zu Motetus latinisiert wurde... (215).

II. In einer über seine Funktion als bloßes Diminutiv („Wörtchen") hinausgehenden ERWEITERTEN BEDEUTUNG ist franz. motet seit dem frühen 13. Jh. auf zweifache Weise zu belegen. Beiden Verwendungen liegt die übertragene Bedeutung des Simplex mot für den Text eines Liedes (und damit zuweilen in dezidierter Gegenüberstellung zur Melodie) zugrunde; in diesem Sinne läßt sich mot zusammen mit diversen Pluralbildungen seit dem ausgehenden 12. Jh. nachweisen, beispielsweise 1188 bei Conon de Béthune (ed. Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921, 8), im *Roman de Renart* (zw. 1190 u. 1195; ed. Dufournet/Méline, Paris 1985, 186), bei J. Renart, *Guillaume de Dole* (zw. 1210 u. 1215; ed. Lecoy, Paris 1962, 2), oder Renaut, *Galeran de Bretagne* (zw. 1216 u. 1220; ed. Foulet, Paris 1925, 36).

(1) Zum einen bezeichnet der Ausdruck den REFRAIN ODER ABSCHNITT EINES LIEDES.
Bei den motet oder synonym mit anderen Ausdrükken wie chançon(ette), rondet, carole oder chant benannten Textpassagen handelt es sich um vollständige oder fragmentarische Zitate aus (offenbar bekannten) Liedern, die in einen anderen Kontext eingebettet sind, wie im wohl frühesten Beleg aus einer anonymen französischen Prosa-Übersetzung von Ovids *Ars amatoria*, wo es um die Eifersucht geht, oder in jenem späteren *Salut d'amours* (aus dem 13. Jh.), anhand dessen K. Bartsch die Bedeutung des musikalischen Begriffs Motette (mit ihren Refrains aus volksmäßigen Liedern) zu erklären suchte:

Art d'amors (zw. 1214/15 u. 1230): Et pour ce dient elles en leurs chançons et en leurs karoles ce motet: „Chappel de hous ne d'ortie / Ne point tant comme jalousie" (ed. Roy, Leiden 1974, 108: 1022–1025);
Chanson de malmariée (13. Jh.) mit dem Incipit „Ne me bates mie", Verse 4–14: L'autrier par une anjornee / chivachoie mon chamin, / novelette mariee / trovai leis un gal foilli, / batue de son mari: / [Ehefrau:] si en ot lou cuer doulant / et por ceu aloit dixant / cest motet par anradie / „ne me bates mie, / maleuroz maris, / vos ne m'aveis pas norrie" (ed. Bartsch, *Romances et pastourelles frç. des XIIe et XIIIe siècles. Altfranz. Romanzen u. Pastourellen*, Lpz. 1870, 46);
Pastourelle (13. Jh.) mit dem Incipit „Je me levai ier matin", Verse 6–9: ...vers li m'an voix l'ambleure, / celle qui par anvoixeure / aloit chantant cest motet / „Robin tureleure Robinet" (ed. Bartsch, *Romances*..., loc. cit., 175);
Salut d'amours (13. Jh.) mit dem Incipit „Bele salus vous mande": Com cele qui chanta cest motet en present: Qui me rendroit mon aignel et mon domage, a li me rent (ed. Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits*... II, Paris 1842, 241); vgl. dazu Bartsch, *Geistliche Umdichtung weltlicher Lieder* (Zs. für romanische Philologie VIII, 1884, 573: „...eine Bezeichnung [sc. motet], die sich vor Refräns nicht selten findet und die sich am natürlichsten daraus erklärt, dass in Motets die Refräns volksmässiger Lieder ebenfalls häufige Verwendung fanden"; vgl. ibid., 457);
Chanson (vor 1258) mit dem Incipit „Arras est escole", Verse 4–8: On voit les honors d'Arras si estendre / Je vi l'autre jor le ciel lasus fendre: / Dex voloit d'Arras le motés aprendre. / [Refrain:] Et per lidoureles / Vadou vadu vadourenne (ed. Berger, *Littérature et société Arrageoises au XIIIe siècle. Les chansons et dits Artésiens*, Arras 1981, 120);
Girart d'Amiens, *Meliacin ou le Cheval de Fust* (zw. 1282 u. 1285), Verse 18011–18020: Pirabiaus dist: „Puis qu'il vos

plest, / Biau sire, point ne me desplest; / Et si ne vueill estre menterres: / Bien sai je sui mauvés chanterres, / Mes puis qu'il a plesir vos vient / Et a faire le me convient, / Ja de ce ne m'escondirai / Mes c'un motet ne vo dirai." / Lors dist a haute voiz serie: / „Onque mes n'amai... (ed. Saly, Aix-en-Provence 1990, 601 f.); vgl. E. Stengel, *Die altfranz. Liedercitate...* (Zs. für romanische Philologie X, 1886, 472 b);
Jacquemart Gielee, *Renart le Nouvel* (1288/89), Verse 2408–2410: Et Renars lués prist a canter / Che motet basset et seri: / J'ai joie ramenee chi (ed. Roussel, Paris 1961, 104); enthält mehrere als motet bezeichnete Textstellen.

(2) Zum anderen bezieht sich motet bzw. mouté auf ein LIED(CHEN), ohne daß in jedem Fall eine präzise Differenzierung zur oben behandelten Bedeutung als Refrain oder Liedabschnitt möglich wäre:

Joufrois (Anfang d. 13. Jh.), Verse 1158–1164: Mult ot grant jou davant le conte: / Li uns note, li autre conte, / Li autres chante chanço(n)s antives, / [Si] sonent muses et estives, / Harpes, sauters, guigues et rotes; / Molt oïsez moutés et notes / Et vieoler dances et lais (ed. Hofmann/ Muncker, Halle 1880, 33); „note" von Bielitz 1998, 75 f., im Sinne von rein instrumentaler Musik interpretiert;
Chronique de Saint-Denis (1274): ...et chantent et content noviaus motez et noviaus diz... (zit. nach: Recueil des historiens des Gaules et de la France XVII, Paris 1878, 363);
J. Froissart, *Dou joli mois de may* (ausgehendes 14. Jh.), Verse 34–36: D'oïr chanter les oiselés, / Leurs divers chans et leurs motés, / J'oc le coer lié (Œuvres II, ed. Scheler, Brüssel 1871, 195);
Christine de Pisan, *Le Dit de la Pastoure* (1403), Verse 640–643: Ces pastours o leurs chevretes / Au joli chant des oysiaulx / Vous dient ces bergieretes / Et ces beaulx motez nouveaulx (Œuvres poétiques II, ed. Roy, Paris 1891, 243); laut → *Virelai* III. Exkurs sei damit eine Liedgattung oder Form angesprochen, die auch in *Le Jardin de Plaisance* (Paris 1501, f. lxx' ff.) motet genannt werde, wobei die Stücke in ihrer Form alle dem alten Virelai ähnelten, also der sogenannten Bergerette-Form;
J. Lydgate, *The Pilgrimage of the Life of Man* (1426), Verse 14270-14272: Off entent, in-to thys place, / And I am komen ffor to here, / A lytel motet with your grace (ed. Furnivall, London 1899, 386).

Aus dem Französischen wird dieser Wortgebrauch von Francesco da Barberino ins Italienische übernommen, der unter mottetti kurze (fast ausnahmslos zwei- bis vierzeilige) sinnspruchartige Gedichte versteht (*I documenti d'amore* II, zw. 1309 u. 1313; ed. Egidi, Rom 1912, II, 258 ff.). Überdies sei auf den Ausdruck muttettu und sein Simplex muttu im Sardischen verwiesen als Äquivalente von ital. mottetto und motto bzw. franz. motet und mot. Untersuchungen von G. Fara zufolge gliedert sich die sardische Volksdichtung in nuce in zwei Formen, die muttu und muttettu genannt werden und von denen erstere im allgemeinen den längeren und ausführlicheren Gesang im Norden der Insel bezeichnet, zweitere hingegen den kurzstrophigen, anscheinend oftmals vierzeiligen Gesang vorwiegend im Süden:

L'anima della Sardegna. La musica tradizionale (Udine 1940): La poesia popolare sarda, quale noi ora conosciamo, si divide, così alla grossa, in due grandi forme: il *muttu* e il *muttettu*.
Benchè i termini vengano talora usati indifferentemente l'uno per l'altro, per *muttu* generalmente si intende il canto del Nord dell' isola, più lungo e più svolto; e per *muttettu* quella breve forma strofica adoperata più propriamente nel Sud... (125); vgl. Birkner 1961, 183 f.

III. Im genuin musikfachsprachlichen Sinne wird ungefähr seit 1240 entweder in lateinischen Musiktraktaten motetus als ein BESTIMMTER SATZTYPUS MEHRSTIMMIGER MUSIK (discantus) mit zugrundeliegendem Tenor (als cantus prius factus) und Zusatzstimme(n) mit je eigenem Text verstanden, oder der Ausdruck begegnet in der Form motet in Texten französischer Dichter, dort freilich ohne Definition. Angesichts der herausragenden Bedeutung der mit Motette bezeichneten Stücke in der Kompositionsgeschichte des 13. und frühen 14. Jh. erstaunt die verhältnismäßig geringe Anzahl theoretischer Zeugnisse; so ignoriert auffälligerweise der Anonymus 4 in seinem Musiktraktat (1280er Jahre) mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" an der Stelle, wo er auf den einschlägigen (und im folgenden Abschn. angeführten) Passus bei Johannes de Garlandia eingeht, dessen Benennungen bestimmter Satztypen (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 45, 16–18).

(1) Zentrales Merkmal der mit Motette bezeichneten Kompositionen ist in der Regel ihre MEHRTEXTIGKEIT („polytextuality", HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. *Motet*, 459 b).
Zu welchem Zeitpunkt die theoretische Reflexion von Motette einsetzt, deren früheste schriftliche Zeugnisse in den beiden nach heutiger Erkenntnis um 1250 in Paris entstandenen Handschriften Florenz, Bibl. Medicea-Laurenziana, Plut. XXIX.1, und Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod. Guelf. 1099 Helmst., zu finden sind, ist noch nicht endgültig geklärt. (Von den frühesten lateinischen Zeugnissen hat jedenfalls die bekannte, weiter unten zitierte Passage in der *Discantus positio vulgaris* als Interpolation des Kompilators Hieronymus de Moravia zu gelten.)
In den zwei Handschriften, die den Traktat *De mensurabili musica* (um 1240 oder später) anonym überliefern, begegnet der Ausdruck in der Schreibweise motellus, was für eine vergleichsweise frühe Datierung spricht, zumal besagter Passus in zwei sicher aus der Zeit um bzw. nach 1275 stammenden Texten tradiert wird; jene Graphie kommt nicht bei

Hieronymus de Moravia vor, der als einziger den in Rede stehenden Traktat dem Johannes de Garlandia zuschreibt und bei dessen Version (Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 16663) es sich nach E. Reimers Auffassung um eine „spätere Bearbeitung" handelt (BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 27), in die Hieronymus nur die zweite der nachfolgenden Stellen mit einer Gegenüberstellung von conductus ohne und motellus mit Text aufgenommen hat. Dem Traktat *De mensurabili musica* zufolge eignet sich motellus exemplarisch für die Darstellung der Notationslehre, in der zwischen einer Notationsart ohne Text („figurae sine littera", wie in caudae oder conductus) und einer solchen mit Text („cum littera", wie in motelli) unterschieden wird:

Unde figura est repraesentatio soni secundum suum modum. Et sciendum, quod huiusmodi figurae aliquando ponuntur sine littera, aliquando cum littera; sine littera ut in caudis vel conductis, cum littera ut in motellis (ed. Reimer, loc. cit., 44: II,2–3); ähnlich bei Lambertus, *Tract. de musica* (um 1275; CS I, 269 b), und Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279; ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 88);
ibid.: Et totum hoc intelligitur in conductis vel motellis, quando sumuntur sine littera vel cum littera, si proprio modo figurantur (51: III,18).

Hinsichtlich früher Belege für franz. motet gilt es festzuhalten, daß Henri d'Andeli in *Le Dit du Chancelier Philippe* (um 1237) im Blick auf dessen Motettendichtung *Agmina milicie* eben nicht von motet spricht (stattdessen von condut; zit. → *Conductus* II. (2)). Dafür tritt die Benennung motet als Rubrik „Ci commencent li motet" des im 13. Jh. geschriebenen sogenannten Chansonnier du Roi auf (Hs. Paris, Bibl. Nat., f. fr. 844, f. 205; zit. nach: Ludwig 1910, 285) sowie in Gattungsauflistungen wie der in dem von J. de Meung um 1275 fortgesetzten *Roman de la rose* (Vers 20657: „Motez, conduiz e chançonetes"; → *Conductus* II. (3)) oder der folgenden:

Nicole de Margival, *Le Dit de la panthère d'amours* (um 1300), Verse 165–175: Instrumens de toutes manieres / Y avoit, et a vois pleuieres / Chantoient cil qui les menoient, / Et qui bien faire le savoient, / Chançonetes moult cointement, / Et moult trés envoisieement / Chantoient motés et conduis, / Si comme cilz qui les conduis / N'avoient pas trop encombrés / Mais de reüme descombrés / Et de tout ce qui les pot nuire (ed. Todd, Paris 1883, 7).

Darüber hinaus erscheint der Ausdruck in der Formulierung motet enté als übliche Bezeichnung für solche vulgärsprachigen Stücke, deren Textgrundlage Fr. Ludwig wie folgt beschreibt: „der Refrain spaltet sich in 2 Teile; der 1. Teil bildet den Anfang, der 2. den Schluß; zwischen hinein wird der neue Text ‚aufgepfropft'" (Ludwig 1910, 305). Dagegen plädiert Everist 1994 für einen umfassenderen Gebrauch dieses Begriffs für eine „thirteenth-century motet with French texts in which one of the upper voice-parts makes use of a refrain" (76), demgegenüber die Bedeutung bei Ludwig als „more specific" anzusehen wäre (77). Besagter Ausdruck läßt sich im Lemma „Ci commencent li motet enté" eines Chansonnier (zw. 1270 u. 1280) belegen für hier freilich nur einstimmig überlieferte Kompos. (Paris, Bibl. Nat., f. fr. 845, f. 184 b; zit. nach: Ludwig 1910, 306) oder in dem Adam de la Halle sicher zu Unrecht zugeschriebenen *Li Jus du Pélerin* (um 1280), wo es über dessen außergewöhnliche kompositorische Begabung heißt:

Nenil, ains savoit canchons faire, / Partures et motés entés. / De che fist il a grans plantés, / Et balades je ne sai quantes (ed. Langlois, Paris 1924, 73: 90–93).

Bei jenem nicht präziser datierbaren *Tractatulus de musica* mit dem Incipit „Est musica mundana, humana et instrumentalis", der in drei Handschriften aus dem späten 13. Jh. in unmittelbarem Anschluß an R. Kilwardbys um 1250 verfaßte Schrift *De ortu scientiarum* überliefert ist, fällt die französische Schreibweise motet (im lateinischen Kontext) auf; damit bezeichneten die Franzosen von insgesamt vier „modi canendi" des Organum – neben dem eigentlichen Discantus, Conductus und dem eigentlichen Organum – jene im Lateinischen mit cantilena belegte Ausprägung mehrstimmiger Musik, bei der der Unterschied in der Bewegungsart der einzelnen Stimmen darin besteht, daß sich die tiefere Stimme in langsamen und die höhere mit schnelleren, gleichsam tanzenden Notenwerten bewegt, um Fröhlichkeit auszudrücken, doch unter Einhaltung aller Pausen, bei denen die höhere Stimme mit der tieferen zusammentrifft:

Alius modus est, qui dicitur cantilena, quam Gallici motet [laut Hs. Krakau, Bibl. Jagiellońska, 754; „motes" laut Hs. München, Bayerische Staatsbibl., Clm 28186, und lat. „motetus" laut Hs. Florenz, Bibl. Medicea-Laurenziana, Plut. XXVII, dext. cod. 9] vocant, qui fit, cum inferior graviter tenet voces, et superior vocibus, si placeat, aut verbis celeri iocunditate quasi saltantibus, tamen apud omnes pausationes convenit graviorum, ut patet in moteto O Maria et cetera (ed. Hascher-Burger, in Vorb.).

Weiterhin läßt sich aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. zum einen der lateinische Ausdruck motulus nachweisen, ein – wie W. S. Rockstro vermutet (zit. oben, I. (1)) – aus modulus korrumpiertes Äquivalent für motetus, das bei Eude Rigaud begegnet (unter der Jahreszahl 1261; zit. unten, III. (2)), ferner bei einem nach 1320 in der Tradition von Philippe de Vitry schreibenden Anonymus („procedendo igitur ad modos breviter motulorum vel motetorum", CSM 8, 84; vgl. CS III, 371 a); zum anderen begegnet das Neutrum motetum bei dem 1286 gestorbenen Adam de la Bassée:

Ludus super Anticlaudianum (um 1275): *Motetum de Sancto Spiritu*, super illud: „Et quant iou remir son cors le gai." Cujus tenuram tenet Amor (ed. Bayart, Tourcoing 1930, 133); vgl. Ludwig 1978, 632.

Hieronymus de Moravia selbst geht in seinem *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289) nicht auf Motette ein. Der Begriff mothetus – in einer bis auf ganz wenige Ausnahmen (wie bei J. Boen) ausschließlich von Hieronymus verwendeten Graphie, die in Analogie zu der ebenfalls seltenen Schreibweise „ochetus" gesehen werden mag – wird dafür in der von ihm überlieferten Version der anon. *Discantus positio vulgaris* (zw. 1230 u. 1240) als eine Spezies von discantus erklärt, und zwar in Abgrenzung zu discantus im eigentlichen Verstande (mit ein und demselben Text in den verschiedenen Stimmen; → *Discantus* III.), zu conductus („super unum metrum", also wohl mit einem für alle Stimmen metrisch einheitlich geformten Text) und hoquetus (ohne Text; → *Hoquetus* II. (1)(a)(α)). Mothetus ist definiert als vielfältig zusammenklingender Cantus über einem mit Cantus firmus bezeichneten und (wie zu ergänzen) im Tenor stehenden Choralgesang (→ *Cantus firmus* I. (1)) mit notas mensuratas oder ultra mensuram, also nach Nomenklatur des Johannes de Garlandia mit einem solchen Cantus firmus im ersten, zweiten oder sechsten bzw. dritten, vierten oder fünften Modus; die einzelnen Stimmen des Cantus unterscheiden sich dabei sowohl von den Noten als auch vom Text her:

Discantus vero alius pure discantus, alius organum. Quod est duplex, scilicet organum duplex et quod pure organum dicitur.
Item alius conductus, alius mothetus et alius est ochetus.
Discantus ipse est idem in prosis sed diversus in notis consonus cantus, sicut cum aliquis cantus ecclesiasticus in quinta, octava et duodecima discantatur...
Conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias.
Mothetus vero est super determinatas notas firmi cantus, mensuratas sive ultra mensuram, diversus in notis, diversus in prosis multiplex consonans cantus. Cujus quidem modi sunt VI... (ed. Cserba, *Hieronymus de Moravia O. P. Tract. de Musica*, FSM II, Regensburg 1935, 192, 28–193, 14); es schließt sich eine Darstellung der Moduslehre an mit mothetus jetzt in der Bedeutung von Stimme (siehe unten, IV.).

Dieselbe Klassifikation mittels der Begriffe littera und nota begegnet in dem gegen Ende des 13. Jh. geschriebenen sogenannten Reading-Index (Hs. London, Brit. Library, Harley 978, f. 160' f.), der stark abbreviiert ist, weswegen die Auflösung von „mot" in „motetus" (Ludwig 1910, 274 f.) fraglich ist, durch die späte Datierung jedoch zu rechtfertigen wäre. Dem Verzeichnis zufolge wird bei Motette zwischen „cum (una littera et) duplici nota" und „cum duplici littera" unterschieden, womit – wie sich aufgrund der fehlenden Noten nur vermuten läßt – zum einen conductusartige ‚Motetten' mit dem gleichen Text in allen Stimmen (→ *Conductus* VI. (2); vgl. RISM B/III/4, 80) und zum anderen solche mit zwei verschiedenen Texten gemeint sind.

Ein chronologisch gesichertes Zeugnis für die theoretische Diskussion von Motette stellt der um 1280 entstandene Traktat des Franco von Köln dar, der den frühesten Beleg für die Wortform motetus bietet und in dem Motette wiederum als jene Spezies des Discantus (→ *Discantus* III. (4)) definiert wird, die ein Triplum oder auch nur einen Tenor enthält und in der die einzelnen Stimmen verschiedene Texte vortragen, und sei es nur eine Textmarke wie der Tenor:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera. Si cum littera, hoc est dupliciter: cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam litterae aequipollet. Cum littera et sine fit discantus in conductis, et discantu aliquo ecclesiastico qui improprie organum appellatur (CSM 18, 69: XI,21–25); ähnlich im *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.; ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 44: 88), der Jacobus Leod. zugeschrieben wird, und in dessen *Speculum mus.* VII (zw. 1323 u. 1324/25) unter Weglassung des Kausalsatzes „quia...", weil der Tenor seinerzeit anscheinend nur mehr instrumental ausgeführt wurde (CSM 3, VII, 24 f.: X,5), sowie im *Quartum principale* II, 42 (1370er Jahre) mit anderer Konjunktion im Relativsatz „qui habent triplum cum tenore" als möglicher Hinweis auf die Bedeutungslosigkeit zweistimmiger ‚Motetten' zu jener Zeit (CS IV, 294 b).

Zudem betont Franco – was allerdings auf alle genannten Discantus-Arten (außer den Conductus) zutrifft – den Tenor als vorher festgelegte Grundlage oder Quelle (loc. cit.: „Et nota quod in hiis omnibus est idem modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur eo quod discantum tenet, et ab ipso ortum habet", 69: XI,26).
In der Folgezeit werden die bislang angesprochenen Konnotationen von Motette unterschiedlich tradiert. Aufgrund ihrer dominierenden und kompositionsgeschichtlich richtungweisenden Stellung seit dem ausgehenden 13. Jh. gilt die vorzugsweise mit dem Begriff motetus zu identifizierende sogenannte isorhythmische Motette als Spezies des Discantus schlechthin, was schließlich zur Gleichsetzung von motetus und discantus führt:

Anon., Traktat (erste Hälfte d. 14. Jh.) mit dem Incipit: In arte motetorum sive discantuum quinque sunt modi notularum... (CS III, 75 a; vgl. 76 a).

Motetus dient exemplarisch zur Erörterung der musica mensurabilis, wofür einerseits (wie der zuletzt genannte Beleg zeigt) die Formel ars motetorum entsteht; insofern figurieren die folgenden Texte als Bestandsaufnahmen der Mensurallehre am Beispiel von Motette:

Petrus Picardus, *Ars motettorum* (ausgehendes 13. Jh.): Incipit ars morellorum compilata breviter (laut Hs. Neapel, Bibl. Naz., XVI A 15, f. 1'; vgl. CSM 15, 12);

Compendium totius artis motetorum (um 1340; ed. Wolf, *Ein anon. Musiktrakt. aus d. ersten Zeit d. „Ars nova"*, KmJb XXI, 1908, 34 ff.);
Petrus Capuanus de Amalfia, *Compendium artis mutectorum Marcheti* (zweite Hälfte d. 14. Jh.; Titel laut Hs. Sevilla, Bibl. Capitular Colombina, 5 2 25, f. 116): Quoniam tocius nove artis motectorum difficultas circa temporum varietatem et semibrevium figuracionem acceditur, igitur de ipsorum temporum diversitate et semibrevium figuracione cuiusdam mei amici precibus inclinatus sub brevitate dicere destinavi (ed. Gallo, AMIS I/1, Bologna 1966, 43: I,1).

Andererseits kehrt der Ausdruck in Darstellungen der musica mensurabilis wieder, etwa in der mit dem Namen Philippe de Vitry verbundenen *Ars nova* (um 1320), die indessen zu Demonstrationszwecken nur mehrere Motettentitel anführt (CSM 8, 26: XVII,16 ff.); der Begriff läßt sich weiterhin in einer entfernt ähnlichen Version jener J. Balox zugeschriebenen *Abbreviatio* nachweisen, die auf Francos Lehre fußt, oder im *Quartum principale*, dessen Autor dabei eigens auf den Zuwachs von fünf Modi (im franconischen Sinne) auf sechs Modi (bei seinen Zeitgenossen) abhebt:

Abbreviatio artis cantus mensurabilis Franconis (spätes 13. Jh.; mit 1476 datiert in der Hs. Rom, Bibl. Vaticana, lat. 5320) mit dem Incipit „Compendium breve artis musicae": Modus in musica: est debita mensuratio temporis per longas et per breues notas: sicut in mutellis et conductis: et in aliis canticis organorum. vnde ex sex modis omnes mutelli facti sunt (f. 83);
Anon. ex traditione Franconis, *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (spätes 13. Jh.): Mutetorum quinque sunt modi (CSM 34, 55: IV,1);
Quartum principale, loc. cit. I, 9: Modi autem a diversis, diversi mode enumerantur. Secundum magistrum Franconem, quinque sunt modi motetorum, licet quidam posuerunt sex, et bene, ut jam prosequendo in littera apparebit (257 b f.);
I, 10 *De sex modis motetorum secundum modernos*: Secundum autem alios, sex sunt modi motetorum, et istos teneo communiores; nam isti tenentur in „Curia Romana", et moderni secundum istos desiniunt, et plures cantores hos tenent (258 a);
Musice compilatio (Ende d. 14. Jh.): Nota quod in moctectis, in gloria et in aliis cantibus, ibi est modus perfectus et inperfectus (ed. Gallo, AMIS I/1, Bologna 1966, 75: IX,4).

Bezüglich der Textierung als einem den Begriff Motette zunächst nicht näher spezifizierenden Charakteristikum spricht Odington nur allgemein von „littera", während Johannes de Grocheo wie noch Paulus Paulirinus eigens die Mehrtextigkeit hervorheben. Dagegen ist der für ‚Motetten' des 13. bis 15. Jh. nicht unbedeutende Aspekt der Mehrsprachigkeit, also mit Texten in unterschiedlichen Sprachen (vor allem auf Französisch und Lateinisch), bemerkenswerterweise nirgends thematisiert (und selbst von Jacobus Leod. allenfalls angedeutet, wohingegen J. Tinctoris um 1472/73 – wie die Zitate unten, III. (3) bzw. V., zeigen – weder diesen Aspekt noch jenen anderen berührt):

W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) VI: Moteti fiunt cum littera in aliquo modorum (CSM 14, 143: XVI,2);
Johannes de Grocheo, *De musica* (um 1300): Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem *ex pluribus compositus*, eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, *plura* autem *dictamina*, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 144, 13–19);
Fragmentum de generibus discantus (zw. 1313 u. 1332): M o t e t i sunt cantus applicati verbis, sive dictionibus vel parabolis (ed. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia mus.*, Studi medievali II, 1906/07, 79, 26);
Anon. cod. Vratislaviensis, *Tract. de musica mensurabili* (um 1400): Item sciendum: differencia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladum, stampaniam sive stampetum, katschetum et rotulum. Unde mutetus est, qui nullam habet pausam generalem nisi finem cuius quelibet pars habet textum... (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336 a);
Mensuraltrakt. aus der Sterzinger Miszellaneen-Hs. (frühes 15. Jh.): Ultimo nota differenciam inter rundellum et mutetum. Et est hoc quia mutetus habet se ut frequenter proprium textum in tenore et aliquando eciam contratenor proprium habet textum (ed. Welker, AfMw XLVIII, 1991, 281: XI,1–2);
Paulus Paulirinus, *Tract. de musica* (vor 1471): M u t e t u s est cantus mensuralis per triplum vadens, in quo discantus habet textum proprium, et medium eciam {non} habet textum proprium diversificatum a discanto, sed tamen uterque textus una cum suis notis ita bene concordant, quod haec difformitas uniformitatem videtur parere; tenor autem nullum textum habet, sed occurit utrique suaviter se inmiscendo (ed. Reiss, ZfMw VII, 1924/25, 261 [mit abweichender Interpunktion]).

Findet sich zuvor im musikalischen Schrifttum nirgendwo ein Hinweis auf die nachträgliche Textierung einer oder mehrerer Melodien als einer für Motette namengebenden Funktion (nämlich im Sinne von ‚Betextung'), so akzentuiert Egidius de Murino dieses Phänomen in seiner detaillierten Besprechung beispiellos und dezidiert als allerletzten Schritt bei der Komposition einer Motette; erst nach der Wahl des Tenors, der irgendeiner Antiphon oder einem Responsorium oder anderen Gesang vom Antiphonale zu entnehmen sei und dessen Worte mit der „materia" als dem Text der beabsichtigten Motette übereinstimmen müsse, und selbst noch nach dessen (mit ‚ordinare et colorare' gemeinten) isorhythmischer Zurichtung sowie dem Hinzufügen der übrigen Stimmen (Contratenor, Triplum, Motetus) sei der Text zu wählen und zwar so, daß er mit dem Sujet der Motette übereinstimme („verba que debent esse in moteto"):

De motettis componendis (2. Drittel 14. Jh.): Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum. Et tunc recipe tenorem, et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto. Et modus perfectus est

quando comparantur tria tempora vel sex pro nota; et modus imperfectus est quando comparantur duo tempora vel quatuor pro nota. Et quando tenor est bene ordinatus tunc si vis facere motetum cum quatuor tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem et quando vis potes dividere contratenorem. Tunc accipe tenorem et contratenorem si componis cum quatuor et ordinabis triplum supra bene ut concordet cum tenore et contratenore. Et si vis ipsum superius concordare tunc divide tenorem in duas partes vel quatuor vel tot partes sicut tibi placuerit. Et cum feceris unam partem super tenorem, tunc illa pars debet ita esse figurata sicut prima pars, et sicut alia pars; et istud vocatur colorare motetos. Item potes sibi adiungere aliam subtilitatem, et hoc est si vis potes eum facere de modo perfecto, id est comparare semper tria tempora insimul; et post tria tempora debet semper esse punctus divisionis. Hoc facto procede ad motetum, id est ad quintam [CS III, 125 a: „quintum"], et concordabis et colorabis cum triplo et tenore, et cum contratenore si est cum quatuor; et ita fac usque ad finem. Postquam cantus est factus et ordinatus tunc accipe verba que debent esse in moteto... (ed. Leech-Wilkinson, *Compos. Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, New York u. London 1989, I, 18 f.; vgl. CS III, 124 a ff.).

Die französische Wortform motet mit einer präzisierbaren Bedeutung begegnet im Inhaltsverzeichnis der musikalischen Interpolationen des *Roman de Fauvel* (zw. 1310 u. 1314), in dem zwischen drei- und zweistimmigen „motez" differenziert wird („Premier' motez a trebles et a tenures" bzw. „Motez a tenures sanz trebles", Hs. Paris, Bibl. Nat., f. fr. 146, f. B). Weitere Belege für motet finden sich in der französischen Übersetzung von *De Vetula* des Richart de Fournival oder an zwei Stellen, wo der Name von Philippe de Vitry genannt wird:

Jean Lefevre, *La Vieille* (um 1370), Verse 202–204: Et combien que de bouche on die / Motez, balades, virelais, / Comedies, rondeauls et lais... (ed. Cocheris, *La Vieille ou les dernières amours d'Ovide...*, Paris 1861, 20);
Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis* (1377), Verse 6352–6356: Un aucteur, qui le nous escript / En un motet, qu'il fist nouveaux, / Et puis fu evesque de Meaux; / Phelippe de Vitry ot nom, / Qui mieux fist motés que nulz hom (ed. Blomqvist, Karlshamn 1951, 316);
Les règles de la seconde rhétorique (zw. 1411 u. 1432): Aprèz vint Philippe de Vitry, qui trouva la maniere des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux... (ed. Langlois, *Recueil d'arts de la seconde rhétorique*, Paris 1902, 12).

Als früheste italienische Quelle für den musikalischen Fachausdruck mottetto hat das Madrigal *Oselletto selvaggio* (zw. 1340 u. 1360) von Jacopo da Bologna mit einem vermutlich selbstgedichteten Text zu gelten, wo es über den aus Petrarchas Briefen bekannten Floriano sowie Philippe de Vitry und Marchetto da Padova heißt:

Pochi l'hano e tuti se fa magistri, / fa ballate, matrical e mottetti, / tut'èn Fioràn, Filipoti e Marcheti (zit. → *Madrigale* II. (2) mit der Graphie „muteti", die laut der Hs. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26, f. lxxij' bzw. f. lxviij', zu emendieren ist).

(2) Seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. erfährt das Begriffswort Motette bisweilen eine PEJORATIVE BEWERTUNG, die sich wohl hauptsächlich auf die Verwendung französischer ‚Motetten' mit ihren für den kirchlichen Rahmen ungeeigneten oder gar ungeziemenden Texten stützt. So scheint auch Durandus nicht die „unandächtigen und ungeordneten Gesänge der Motetten" überhaupt aus der Kirche eliminieren, sondern sie nur wieder in ihre angemessene Sphäre zurückführen zu wollen, wie auch die Textpassage in der Bulle Papst Johannes' XXII. dahingehend zu verstehen ist, daß nicht Motette als kirchenmusikalische Gattung geächtet ist, sondern nur die volkssprachlichen Texte in den Triplum- und Motetusstimmen:

Eude (Odon) Rigaud, *Regestrum visitationum Archiepiscopi Rothomagensis. Journal des visites pastorales* (unter dem Datum Januar 1261): Item, in festo Sancti Johannis, Stephani et Innocentium, nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, ut pote farsis, conductis, motulis; precepimus quod honestius, et cum maiori devotione alias se haberent (ed. Bonnin, Rouen 1852, 384); zit. → *Conductus* II. (3) mit der Konjektur „notulis" (nach H. Spanke in Neuphilologische Mitt. XXXI, 1930, 168 f.), die laut Frobenius 1987, 4, Anm. 17, unnötig ist;
G. Durandus d. Jüngere, *Tract. de modo concilii generalis celebrandi* (spätes 13. Jh.) II, 19: Et insuper quod cantus indeuoti et inordinati motetorum et similium non fierent in ecclesia (Ausg. Lyon 1534, f. XXIII' a [recte f. XXIV' a]); III, 54: Canta[n]tur namque in ecclesia frequenter vt diuinis officijs moteti et cantilene inhoneste et cantus lasciui (f. LXXI' b);
Docta sanctorum (1324/25; Bulle Papst Johannes' XXII.): Sed nonnulli novellae scholae discipuli... novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant...(ed. Richter/Friedberg, *Corpus juris canonici*, Bd. II: *Decretalium collectiones*, Lpz. 1879, 1256); vgl. B. de Quevedos Bemerkung in seinem zw. 1562 u. 1569 geschriebenen Kommentar: „Verum mihi hoc loco non moteta modo sacrarum literarum, sed et carmina aut canticula iocularia materno composita sermone videntur significari, quia dixit *motetis vulgaribus*..." (ed. Gümpel, *Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo u. sein Kommentar...*, in: Span. Forschungen d. Görresges. I: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgesch. Spaniens XXI, 1963, 299);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* VII (zw. 1323 u. 1324/25); zit. im nachfolgenden Abschn.

(3) Als weiteres wesentliches Kennzeichen von Motette wird in zwei Quellen aus dem ersten Viertel des 14. Jh. ein MIT DEN KATEGORIEN DES INTELLEKTUELLEN ODER GAR ELITÄREN ASSOZIIERTER BEGRIFF DER SUBTILITAS akzentuiert.

Johannes de Grocheo führt im Anschluß an die oben, III. (1), angeführte Begriffsbestimmung aus, daß der mit „jenem cantus" angesprochene motetus

nicht zur Aufführung in Gegenwart der „vulgari" geeignet sei, die dessen Feinheit weder wahrnähmen noch sich beim Zuhören erfreuten, wohl aber in Gegenwart der „litterati" und jener, die solche Kunstfertigkeiten suchten, um ihn zur Ausschmükkung ihrer Feste zu singen (demgegenüber eine rotundellus genannte „cantilena" bei Festen des gewöhnlichen Volkes gesungen werde):

De musica (um 1300): Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non (anim)advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 144, 23–28); zur Bedeutung von litteratus und laicus vgl. Chr. Page, *Johannes de Grocheio on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation* (Plainsong and Medieval Music II, 1993, 36), und *Discarding Images...* (Oxford 1993, 71 ff.).

Jacobus Leod., bei dem einer der spätesten Belege für die Schreibweise motellus begegnet, verbindet diese Konnotation von Motette mit der oben besprochenen negativen Einschätzung: wie subtilitas und difficultas als negative Kriterien überhaupt der zeitgenössischen Musik gälten, so sei ‚Einsichtigkeit' bei (modernen) Motetten gefordert, da deren ‚Vielsprachigkeit' den Text unverständlich mache (wobei seine Bemerkung über Texte in hebräischer oder griechischer Sprache natürlich haltlos ist):

Speculum mus. VII (zw. 1323 u. 1324/25): Sed utuntur novo cantandi modo, antiquum dimittunt; imperfectis nimium utuntur, in semibrevibus, quas minimas vocant, delectantur, a se repellunt cantus antiquos organicos, conductos, motellos, hoketos duplices, contraduplices et triplices, nisi quod aliquos illorum inserunt in motetis, vel motellis suis. Subtiles et difficiles ad cantandum, ad mensurandum discantus componunt (24: IX,13–14);
Vidi ergo, in quadam societate, in qua congregati erant, valentes cantores et laici sapientes. Fuerunt ibi cantati moteti moderni et secundum modum modernum, et veteres aliqui. Plus satis placuerunt, etiam laicis, antiqui quam novi, et modus antiquus quam novus. Etsi enim modus novus in sua placuerit novitate, non sic modo, sed incipit multis displicere...
Vidi in magna sapientium societate, cum cantarentur moteti secundum modernum modum. Quaesitum fuit quali lingua tales uterentur cantores: hebraea, graeca vel latina, vel qua alia, quia non intelligebatur quid dicerent. Sic Moderni, licet multa pulchra et bona in suis cantibus faciant dictamina, in modo tamen suo cantandi, cum non intelligantur, perdunt ea (95: XLVIII,9–11); vgl. Page, *Discarding Images...* (loc. cit., 70 f.), und D. Pesce, *The Significance of Text in Thirteenth-Cent. Lat. Motets* (AMl LVIII, 1986, 92); obige Datierung beruht auf der Konjektur, daß Jacobus sich zu seinen Zwecken des Wortlautes der erwähnten Papstbulle bedient hätte, hätte diese ihm beim Verfassen seines *Speculum mus.* vorgelegen.

IV. Gleichzeitig mit der Benennung eines bestimmten Satztypus etabliert sich lat. motetus (und nur ausnahmsweise in der franz. Variante motet) als Bezeichnung für die in anderem Kontext duplum genannte und UNMITTELBAR ÜBER DEM TENOR GELEGENE STIMME in einem zwei- oder mehrstimmigen Satzgefüge. Nicht verifizieren läßt sich anhand des heute vorliegenden Quellenmaterials jene seit dem späten 19. Jh. vielfach, etwa von U. Kornmüller (KornmüllerL I, [1870] Regensburg ²1891, Art. *Motett*, 212), Schwan 1886, 124, M. Brenet (*Notes sur l'histoire du motet*, Tribune de St.-Gervais I, 1895, 5), M. Bukofzer (*The First Motet with Engl. Words*, ML XVII, 1936, 230), oder Sanders 1973, 530 f., vertretene Meinung, daß motetus zuerst die Stimme und dann erst die Satzstruktur bezeichnet habe.

Oftmals scheint die mit motetus benannte Stimme als Pars pro toto (also für den gesamten Satz) angesehen zu werden, wie überhaupt dieser Begriff in vielen Texten ambivalent die Stimme gleichermaßen wie die Satzstruktur bezeichnet. Im Text einer Motetus-Stimme im Chansonnier Montpellier (zw. 1250 u. 1275), wo sich ein Dichter oder Musiker selbst zur Antriebsfeder seines künstlerischen Schaffens äußert, mag motet die betreffende Stimme als neugeschaffene (im Gegensatz zum vorgegebenen Tenor) und darüber hinaus das betreffende Stück insgesamt meinen:

Que por moi reconforter, / que por ce qu'en ne m'oblit, / vueil faire un motet petit, / qu'amors ne m'i veut doner / jor ne respit (ed. Tischler, *The Earliest Motets (to circa 1270)...*, New Haven u. London 1982, 588).

Laut dem folgenden Passus (mit dem bislang frühesten eindeutigen Beleg für die lateinische Stimmenbezeichnung) müsse der motellus nach demselben Modus „beurteilt" werden, in dem der Tenor stehe; jener Ausdruck mag sich jedoch auch hier auf das Satzgefüge als Ganzes beziehen, wenn es weiter heißt, der Grund dafür liege darin, daß der Tenor das Fundament des motellus und dessen würdigerer Teil (oder Stimme?) sei und eine Sache gemäß dem Würdigeren und Edleren „benannt" werden müsse:

De musica libellus (1270er Jahre): Notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet iudicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars, et a digniori et nobiliori debet res denominari (CSM 36, 23: VII,7–8).

Als Stimmenbezeichnung wird motetus in Texten des späten 13. Jh. gerade dort ambivalent gebraucht, wo sich die feststehende Redewendung modi motetorum bzw. motellorum (siehe oben, III. (1)) im Kontext der Moduslehre findet, für die seinerzeit exemplarisch die ‚Motette' herangezogen wird und vornehmlich die mit motetus benannte Stimme als „der erste Anlaß, nach den modi oder dem mensuralen Rhythmus überhaupt zu fragen" (→ *Modus* (Rhythmuslehre) I. (2)(a)); auffälligerweise begegnet auch die französische Wortform in einem poetischen Text:

J. de Meung, *Le roman de la rose* (um 1275; Forts. des von G. de Lorris begonnenen Romans), Vers 21041: Motez, trebles ou teneüre (ed. Langlois, Bd. V, Paris 1924, 68);
Anon. cod. Bambergensis, *Tract. de musica mensurabili* (spätes 13. Jh.): Sex modi motellorum videlicet primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus. Primus vero modus consistit ex prima longa et altera brevi, juxta quem motelli ad tenorem datur talis regula quoniam eodem modo tenor se habet vel quelibet notula tenoris possidebit tria tempora (ed. Huglo, *Le traité de* cantus mensurabilis *du ms. de Bamberg*, in: *Pax et sapientia... In Memory of Gordon Anderson*, Acta Univ. Stockholmiensis XXIX, Stockholm 1986, 94: 5–6);
Anon. ex traditione Franconis, *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (spätes 13. Jh.): Sed quando [inveniuntur] tres cantus insimul concordantes, facientes insimul suas pausas, tunc debent in tenore et in moteto et in triplo fieri duo tractus ad significandum quod penultime note inmensurabiles fieri debent... (CSM 15, 71: V,9);
Anon. ex traditione Franconis, *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (spätes 13. Jh.): Mutetorum quinque sunt modi. Primus constat ex omnibus longis... (CSM 34, 55: IV,1–2);
Docta sanctorum (1324/25); zit. oben, III. (2).

Eine detailliertere Begriffsbestimmung bietet Johannes de Grocheo, der besonders auf den durch die Quinte geprägten Bewegungsraum der betreffenden Stimme in Bezug zum Tenor abhebt:

De musica (um 1300): Partes autem istorum plures sunt, puta *tenor, motetus, triplum, quadruplum* et in hoquetis *primus, secundus* et ultimo eorum *duplum*.
Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis.
Motetus vero est cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur. Et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, ⟨in⟩ qua incipit, continuatur vel ⟨in⟩ diapason ascendit...
Triplum vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem *ut plurimum*, quia aliquoties in ⟨motetum⟩ vel diapente descendit propter euphoniam, quemadmodum motetus aliquando in diapason ascendit (146, 5–21).

Dieser enge Konnex von Stimme und besagtem Intervall mag später für Egidius de Murino Anlaß sein, motetus und quinta gleichzusetzen (zit. oben, III. (1)). Bei derselben Textpassage bleibt außerdem zu fragen, ob sich der Plural moteti zuweilen nicht auch auf alle Oberstimmen in einer ‚Motette' beziehen kann, wenn bei der Einrichtung der Oberstimmen über einem Tenor von „colorare motetos" die Rede ist (dazu abweichend → *Color* III. (2)). Genauso unklar bleibt bei Johannes de Muris, dem zufolge color und talea in den Tenores der Motetten anzutreffen seien, nicht jedoch in den moteti (als Stimmenbezeichnung) selbst, ob er damit nur die verschiedenen Motetus-Stimmen oder aber alle Oberstimmen in ein und derselben Motette anspricht:

Libellus cantus mensurabilis (um 1340): ...nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces, tallam vero, quando repetuntur similes figure et sic fiunt diversarum vocum. Que differentia, licet servetur in quampluribus tenoribus motetorum, non tamen servatur in ipsis motetis (ed. Berktold, *Ars pract. mensurabilis cantus sec. Iohannem de Muris...*, München 1999, 78: XII,2–3; vgl. CS III, 58 b).

In praktischen Quellen läßt sich eine Bezeichnung der betreffenden Stimme überhaupt nur selten nachweisen; für mutetus etwa gibt es zwei Belege aus dem 14. Jh., und zwar in den beiden Handschriften Bern, Bürgerbibl., C 50, f. 80', 103' f. u. 164' (vgl. MGG I, 1949/51, 1767 f., und RISM B/IV/2, 56), und London, British Library, Add. 27630, f. 50' ff. (vgl. RISM B/IV/4, 625 ff.). Insofern ist es umso frappierender, der Stimmenbezeichnung Motetus (zusammen mit den anderen Benennungen Triplum, Tenor, Contratenor) in sämtlichen Handschriften der *Messe de Nostre Dame* (um 1360) von Guillaume de Machaut zu begegnen.
Als Stimmenbezeichnung verschwindet motetus im Laufe des 15. Jh. zugunsten anderer Bezeichnungen und taucht möglicherweise letztmalig 1487 auf (nachdem J. Tinctoris um 1472/73 bereits diese Bedeutung von motetus übergeht; siehe im nachfolgenden Abschn.):

Traktat (1487) mit dem Incipit „De conjunctione moteti et primo": tunc dyapason siue motetus erit dyapente cum dictono supra contratenorem (zit. nach: Kl.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh.*, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, 127).

Vielleicht in bewußter Abgrenzung zum Satzbegriff und um die beschriebene Ambivalenz zu vermeiden, bezeichnet schon viel früher W. Odington die über dem Tenor befindliche Stimme als „mittlere Stimme" („medius cantus", *Summa de speculatione musicae*, zw. 1298 u. 1316, VI; CSM 14, 143: XVI,4), ähnlich wie Paulus Paulirinus von „medium" spricht (*Tract. de musica*, vor 1471; zit. oben, III. (1)).
Jenen Gebrauch von motetus als Stimmenbezeichnung dokumentiert offenbar erstmals J.-J. Rousseau in der Lexikographie:

Art. *Motet*, in: *Encyclopédie* X (Paris 1765): Je dois avertir que les Musiciens des xiij. & xiv. siecles donnoient le nom de *motetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre* (765 b); vgl. im RousseauD (Paris 1768) den Art. *Mottet* (303) sowie den Art. *Partie* mit der irrtümlichen Zuordnung von motetus zum Quadruplum: „Dans la premiere invention du Contrepoint, il n'eût d'abord que deux *Parties* dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. Ensuite on en ajoûta une troisième qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrième, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*" (363).

V. Im Sinne einer musikalischen Gattung begreift Motette nach 1450 Kompositionen in sich, für die ALS GATTUNGSKONSTITUTIVE ASPEKTE GEISTLICHE TEX-

TE SOWIE DIE AUFFÜHRUNG IN SAKRALEM RAHMEN signifikant sind.

Vorläufer eines solchen allgemeinen Motettenbegriffs, wie ihn dann namentlich J. Tinctoris inauguriert, finden sich in der aus den 1440er Jahren stammenden und gemäß Gattungen aufgeteilten Handschrift Modena, Bibl. Estense, α.X.1.11, wo unter dem Lemma „Hic Incipiunt Motteti" – abgesehen von (nun nach Komponisten geordneten) sogenannten isorhythmischen Motetten – auch liturgische Stücke (zumeist Marienantiphonen) von anspruchsvollerer Faktur versammelt sind (vgl. C. Hamm und A. B. Scott, *A Study and Inventory of the Ms. Modena...*, MD XXVI, 1972, 102).

Ein weiteres frühes Zeugnis stammt von einem möglicherweise deutschen Anonymus, der bei der Trennung zwischen verschiedenen Kompositionsarten betont, daß moteti in Kirchen gesungen werden müssen, und sie als „kirchlichen Gesang" erklärt (was in dieser kategorischen Form für seine Zeit ungewöhnlich ist):

Tract. de generibus discantus (um 1437): Differentia est inter motetos, ballados, vireletos et rondellos et fugas. Item de primo: omnes sunt moteti, quorum tenores sunt nullius prolationis, quia tenores motetorum sunt de mo(do) vel de tempore... et ultra, quorum tenores a se omnes sunt moteti etc. Et illi debent cantari in ecclesiis, et est cantus ecclesiasticus (ed. Staehelin, *Beschreibungen u. Beispiele mus. Formen in einem unbeachteten Trakt. d. frühen 15. Jh.*, AfMw XXXI, 1974, 239, 1–6).

Über die Angabe einer rein zeitlichen Ausdehnung hinausgehend – Motette als Komposition von mittlerer Länge, wie die betreffende Bestimmung früher öfters interpretiert wurde –, siedelt Tinctoris im Rückgriff auf die antike Stillehre mit ihren drei genera dicendi (subtile, medium/mediocris und grande/gravis) und im Rahmen einer humanistischen Rhetorik den Begriff zwischen Messe (als cantus magnus mit ausnahmslos liturgischem Text) und Cantilena (als cantus parvus mit beliebigen, häufiger indes Liebestexten) an; Motette sei eine Kompositionsgattung im mittleren Stil mit Texten gleich welcher Materie („materia" im Sinne von Textvorlage), aber häufiger mit Texten religiösen Stoffes, und damit implizit mit solchen in lateinischer Sprache:

Terminorum musicae diffinitorium (um 1472/73; Treviso 1495): Motetum est cantus mediocris: cui uerba cuiusuis materiæ sed frequentium diuinæ supponuntur (f. b i'); lautet die Definition von cantilena ganz ähnlich (f. a iii'; zit. → *Cantilena* II. (1)(a)), so benennt die von Messe weitaus präziser ihre Textgrundlage: „Missa est cantus magnus: cui uerba Kyrie. Et in terra. Patrem. Sanctus: & Agnus. Et interdum cæteræ partes a pluribus canendæ supponuntur: quæ ab aliis officium dicitur" (f. b i).

In den auffallend wenigen Begriffsbestimmungen in Tinctoris' Nachfolge wird Motette mitunter zum Paradigma geistlicher Musik mit lateinischem Text stilisiert:

St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533) II, 19: Motettus autem, ne prætermittatur quid sit, omnis fertur cantilena sacræ paginæ continens uerba (f. 62');
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) II, 30: Quando si uorrà comporre cose Ecclesiastiche, come saranno Mottetti & Messe, & altre cose, questi sotto scritti essempi seruiranno (f. 41');
S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius...* (Augsburg 1571): *Mutet*, Ein gesetzter gůter Lateinischer gsang, es sey ein Psalm, Euangeli, oder ander Biblischer gsang (ed. Öhmann, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, 1936, 330 a);
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597); zit. unten, VI. (1).

Die Identifizierung mit geistlicher Musik manifestiert sich primär in der Bezeichnung cantio sacra als einem von mehreren Synonymen für Motette. Dabei wird aber gleichzeitig Motette als volks- bzw. muttersprachliches („lingua materna") oder gewöhnliches („vulgo") Äquivalent beibehalten, so daß es bei Notendrucken häufig zu Titelgebungen mit stereotypen Wendungen wie „vulgo moteta" kommt, die bis ins zweite Jahrzehnt des 17. Jh. Usus sind und danach verschwinden:

Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant (hg. von L. Senfl, Augsburg 1520);
Cl. Janequin, *Sacrae cantiones seu Motectae* (Paris 1533; verschollen);
J. Petreius, *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae, quas vulgo modetas vocant* (Nürnberg 1538);
Musica... motteta materna lingua vocata (Venedig 1543);
Liber primus [bzw. *secundus*] *sacrarum cantionum.., vulgo moteta vocant* (Antwerpen 1546);
Liber primus [usw.] *ecclesiasticarum cantionum... vulgo moteta vocant* (Antwerpen 1553);
O. di Lasso, *Primus liber concentuum sacrorum, quos motetos vulgo nominant* (Paris 1564);
V. Ruffo, *Sacrae modulationes vulgo Motecta* (Brixen 1583);
P. Bonhomme, *Melodiae sacrae quas vulgo Motectas appellant* (Ffm. 1603);
A. Schadaeus, *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas... collectas exhibentis, pars prima* (Straßburg 1611);
L. de Sayve, *Sacrae symphoniae, quas vulgo motetas appellant* (Klosterbruck 1612);
N. Zangius, *Cantiones sacrae, oder Motetten* (Wien 1612, Lpz. 1613).

In ähnlicher Weise gilt für Zarlino und später noch für Doni Motette als „barbarische" Variante eines genuin lateinischen oder griechischen Ausdrucks:

G. Zarlino, *Sopplimenti mus.* (Venedig 1588) VIII, 8: ...non dico però un de canti moderni, come quelli che chiamano con nome Barbaro Motetti ò Madrigali... (309);
G. B. Doni, *Diss. de musica sacra* (1640), in: ders., *Lyra barberina* I (Florenz 1763): Prosodia... (*Mottettos* ipsi barbaro vocabulo adpellant) (275);
ders., *De praestantia musicae veteris* (Florenz 1647), *Synopsis...*: Prosodium. *vulgo* (*vn Mottetto.*) (247 b).

VI. Infolge einer erheblichen Bedeutungserweiterung seit dem 16. Jh. gilt Motette bis in die Gegen-

wart hinein als GANZ UMFASSENDER UND DAMIT UNSPEZIFISCHER BEGRIFF.

Während J. G. Walther 1732 noch einen (seitdem vielfach tradierten) Gegensatz zwischen ‚eigentlicher' und ‚extendierter' Bedeutung pointiert (zit. unten, VI. (2)), kennzeichnet spätere Publikationen oftmals eine erhebliche Verallgemeinerung des Begriffs Motette, weswegen sich auch Autoren des 20. Jh. außerstande sehen, eine alles umgreifende Definition zu geben:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Motet*: On account of the great changes it underwent during the more than five hundred years of its existence (*c.* 1250–1750) it is almost impossible to give a general definition which would cover all the various phases of its development. As a rule, a motet is an unaccompanied choral composition, based on a latin sacred text, and designed to be performed in the Catholic service, chiefly at Vespers (457 b);
H. Zenck, *Über Willaerts Motetten. Zum Motettenbegriff d. 16. Jh.*, in: ders., *Numerus u. Affectus. Studien zur Musikgesch.* (Kassel 1959): Wir sehen: der noch im 15. Jahrhundert genau fixierte und verhältnismäßig enge Begriff der Motette erfährt im 16. Jahrhundert eine starke A u s w e i t u n g und V e r a l l g e m e i n e r u n g, so daß geradezu alle kirchlichen (lateinischen) Kompositionen – mit der einzigen Ausnahme der Stücke des Ordinarium Missae – unter diesem erweiterten Begriff zusammengefaßt werden können (56);
H. Hüschen, *Die Motette*, Das Musikwerk XLVII (Köln 1974): Die Erkenntnis der Unmöglichkeit einer einheitlichen, durch die Jahrhunderte unverändert gültigen Definition der Motette führt schließlich dazu, daß überhaupt keine Begriffsbestimmung mehr gegeben, sondern unter Hinweis auf die jeweils veränderten Wesensmerkmale nur noch ihr historischer Werdegang beschrieben wird... (7 b).

Wie bei W. Apels Definition im HarvardD zu sehen oder im folgenden bei H. Leichtentritt, begegnen gleichwohl gelegentlich Versuche allgemein gültiger Bestimmungen, dann allerdings zumeist – was beide Autoren zum Ausdruck bringen und Letztgenannter eigens betont – mit Präferenz für den neueren Motettenbegriff:

Leichtentritt 1908: Sieht man von der frühesten Zeit, der französischen Motette des 12.–14. Jahrhunderts und von wenigen Ausnahmen ab, so ist „Motette" immer ein- und dasselbe geblieben: ein mehrstimmiges, kürzeres Stück zumeist über einen Bibeltext, bisweilen einen frei erfundenen Text erbaulicher Art. In der Liturgie der katholischen Kirche ist Motette ein Sammelname für Stücke, die als Einlagen in der Messe, vor oder nach ihr vorgetragen werden. Schwierig wird die Abgrenzung des Begriffs, weil Hymnen und Psalmen, Responsorien, Gradualien und ähnliche Stücke oft in das Gebiet der Motette übergreifen (1).

Stattdessen kennt die Musikterminologie an der Schwelle zum 21. Jh. für die jeweils besonderen Ausprägungen von Motette, die im Laufe ihrer Kompositionsgeschichte auftraten, eine unübersehbare Fülle an speziellen Komposita wie Choral-, Conductus-, Doppel-, Lied-, Psalm-, Refrain-, Staats- oder Tenormotette.

(1) Eine wichtige Implikation des wie weit auch immer gefaßten Motettenbegriffs bleibt die Zuordnung zur KIRCHLICHEN SPHÄRE. Für Th. Morley scheint Motette mit einem Text ernsten Sujets überhaupt verknüpft zu sein (im Unterschied zur anschließend behandelten sogenannten „light musicke") und sich erst im eigentlichen Sinne auf einen kirchlichen Gesang zu beziehen:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597) III: ...I say that all musicke for voices (for onlie of that kinde haue we hetherto spoken) is made either for a dittie or without a dittie, if it bee with a dittie, it is either graue or light, the graue ditties they haue stil kept in one kind, so that whatsoeuer musicke bee made vpon it, is comprehended vnder the name of a Motet: a Motet is properlie a song made for the church, either vpon some hymne or Antheme, or such like... [es folgt die etymologische Ableitung von motus; zit. oben, I. (1)(a)]
This much for Motets, vnder which I comprehend all graue and sober musicke... (179).

In späteren Definitionen gilt Motette nunmehr als Inbegriff von Kirchenmusik generell (abgesehen von der Messe), wobei mitunter diverse Aspekte wie das Vollstimmige (→ *Vollstimmig* I. (2)) oder die a cappella-Ausführung als Regelfall akzentuiert werden:

L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638): Das Wort *Mutet*, wird von vnterschiedenen *Autorn* auff vnterschiedliche art außgeredet vnd gebraucht... Ist so viel als eine Kirchen *Harmonia*, auff rechte vnd gute *Orlandi*sche art gerichtet (148);
J. A. Herbst, *Musica pract.* (Nürnberg 1642): *Motetti*, sind prächtige, vollstimmige Kirchen *harmonien* (54);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713); zit. oben, I. (1)(d);
[J. Pepusch], *A Short Explication of Such Foreign Words...* (London 1724): MOTETTO, or MOTTETI, are what we call Motets; they are a Kind of Church Musick, made Use of among the *Romans*, and composed with much Art and Ingenuity... They are of much the same Kind or Nature in Divine Musick, as Cantatas are in Common Musick (47); ähnlich GrassineauD (London 1740, Art. *Motetto*, 144) und HoyleD (London 1770, Art. *Mottetto*, 61, bzw. London 1791, 86);
J. Lacassagne, *Traité général des élémens du chant* (Paris 1766): *Le* Motet *est une Piece de Musique sur des Paroles ordinairement Latines, dont le Sujet doit être Sacré* (152); im Folgenden differenziert er in für französische Verhältnisse seinerzeit noch üblicher Weise zwischen „Grand" und „Petit" für solche Motetten, die entweder kantatenmäßig („Le Grand est composé de Plusieurs Chœurs entremêlés de Récits, de Duo, &c.") oder solistisch für ein oder zwei Stimmen („Le Petit Motet se fait pour Une ou Deux Voix avec Grande Simphonie, ou avec un simple Accompagnement de Basse Continue") geschrieben sind;
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Motette*: Ein Singestük zum Gebrauch des Gottesdienstes, das insgemein ohne Instrumente durch

viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutschland wird dieser Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über prosaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesezt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstük über einen lateinischen Text eine Motette genennt (778 a); nahezu wörtlich ins WolfL übernommen (Halle 1787, Art. *Motette*, 105);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Motette*: ...ist seit Jahrhunderten der Name für mehrstimmige kirchliche Gesänge von mäßiger Ausdehnung, ohne Instrumentalbegleitung; die Texte der Motetten sind biblisch und in der Regel lateinisch, können aber auch deutsch oder in andrer Sprache sein (604 b).

Wie schon Covarrubias in beispielloser Form hervorhebt, dient der Motette ein Bibelspruch als Textgrundlage; der Hinweis auf dessen Kürze steht in Einklang mit der Etymologie von franz. mot („wie wenn es nur ein Wort wäre"; siehe oben, I. (2)):

S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid 1611): ...y porque se ha de medir desde el alçar hasta la Hostia postrera, se dixo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y non han de componer a modo de lamentaciones (NA Barcelona 1943, 816 b);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Motetto*; zit. im nachfolgenden Abschn.;
KornmüllerL I ([1870] Regensburg ²1891): M o t e t t, m o t e t t u m, bezeichnet eine Komposition, welcher ein kurzer biblischer Text zu Grunde liegt... (212).

Darüber hinaus wird gelegentlich auf das (für die mittelalterliche Form der Motette noch konstitutive) Phänomen abgehoben, daß (zwei) verschiedene Texte aufeinander treffen können:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* III, hg. von Mattheson (Hbg 1717), III. Cap. *Von* Moteten *oder* Muteten: Es ist sonst eine Art *Moteten*, so im Kirchen-Styl gebräuchlich, wo ein *Vers* aus einem *Choral* oder Kirchen-Lied mit eingeführet wird, welchen *ordinairement* der *Discant* singet; die andere Stimmen, als *Alt*, *Tenor*, und *Bass*, führen dazwischen *figuraliter* ein *Dictum* oder Spruch aus der Bibel... (34);
Das meiste, was ich dabey nöthig halte zu *observiren*, ist, daß der Biblische Text mit dem *Choral* einerley Sinn führe, und gleichen Innhalt und Verstand *exprimire*... (35);
Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* II (Bln 1754): Man verbindet in einer solchen Motette öfters zweyerley Texte, oder man führet eben denselben Text auf zweyerley Art durch. D i e s e s geschicht [sic], wenn dieselbe über den Vers eines Kirchenliedes verfertigt wird, wo man den vesten Gesang dieses Chorals in einer dazu vestgesetzten Stimme, nach Maßgebung der eintretenden Glieder oder Sätze, vermittelst der Vergrösserung, oder doch in einer andern etwas abstechenden Bewegung, dagegen anbringet. J e n e s geschicht, wenn die Motette über eine biblische Prose ist, mit welcher auf eben diese Art in einer andern Stimme der veste Gesang eines sich dazu schickenden Chorals verbunden wird (132);
J. A. Hiller, *Anweisung zum mus.-richtigen Gesange* (Lpz. 1774): Die M o t t e t e... ist eine über einen biblischen Spruch, meistentheils nur für Singstimmen, verfertigte musikalische Composition, welche aus Fugen und allerhand kurzen Nachahmungen besteht, wenigstens bestehen solte. Die Einführung einer Choralmelodie, deren Worte sich öfters mit dem biblischen Spruche sehr glücklich verbinden lassen, schließt diese harmonischen Kunststücke nicht aus, wenn der Componist ihnen nur gewachsen ist (218 f.);
J. J. Klein, *Versuch eines Lehrbuchs d. prakt. Musik* (Gera 1783): Zu der ersten Classe von Stücken, die für den Gesang alleine gemacht sind, gehören die Motteten, welche in einer über einen biblischen Spruch gemachten Composition bestehen, und aus Fugen oder sonst kurzen Nachahmungen zusammengesetzt sind, und kömmt in denselben auch wohl ein zu dem Spruche passender Choral mit vor (120).

Den Begriff der ‚alten' Motette prägt insbesondere das colla voce-Spielen der Instrumentalisten sowie vom Kompositorischen her gesehen das Verfahren der abschnittsweisen Durchimitation, das ihr als ‚Schmuck' diene und dessen Anwendung einer besonderen Kunstfertigkeit seitens der Komponisten bedürfe, das jedoch spätestens von Vertretern des dem gelehrten Barockstil gegenüber abgesetzten galanten Stils, namentlich von Mattheson pejorativ bewertet wird; diskutiert Perrin eigens die daraus resultierende Form der Vielgliedrigkeit (siehe auch oben, I. (1)(d)), so rücken andere Autoren wie Marpurg (zit. unten, VI. (2)(b)) oder ihm nachfolgend H. Chr. Koch Motette begrifflich in die Nähe von Fuge:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Etliche wollen auch diesen vnterscheyd machen: Daß die *Concert*, vff etliche vnterschiedene Chor gerichtet, meistentheils ohne sonderbare *Variationes* vnd *Observationes* der Fugen gar schlecht; Die *Motetten* aber *majori industria & artificio* vnd nicht vber 8. Stimmen gesetzet werden (8 f.);
Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg ⁸1632), *Appendix*: *Modeta* ist ein fein gravitätisch-volstimmiger und prächtiger Gesang mit sonderlichen und künstlichen *fugen* gezieret (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, MfX, 1957, 56); ähnlich N. Zerleder, *Musica figuralis*... (Bern 1658, 74);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez de la voix, et des Chants* II, 4: ...au lieu que le Motet ou la Fantaisie est vne pleine Musique figuree, & enrichie de toutes les subtilitez de cette science (164);
P. Perrin, *Cantica pro Capella Regis* (Paris 1665), *Avant-Propos*: Et le motet est une piece variée de plusieurs chants ou musiques liées, mais differentes. Ainsi les Phrases ou les Stances des paroles qui leur répondent peuvent estre variées en nombre & en longueur de vers, & mesme le doivent estre à la rigueur; car bien que sur des strophes égales on puisse faire des chants & des mouvemens differens, & faire chanter differentes parties; toutefois la varieté de la piece sera encor plus grande & la composition plus facile pour le Musicien, quand il y aura une varieté affectée dans les Stances & dans les versets, & qu'ils seront composez pour un changement continuel & des entreprises suivies & liées de chants, de parties, & de mouvements (zit. nach: L. E. Auld, *The* Lyric Art *of Pierre Perrin*... II, Wiss. Abh./

Musicological Studies XLI/2, Henryville, Ottawa u. Binningen 1986, 167);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): Motetum, aut Modeta est pulcher gravis, & plenè resonans cantus specialibus, & artificiosis plerumque Fugis ornatus (79);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Motetto*; zit. im nachfolgenden Abschn.;
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Motetto, Modeta, Motecta* oder *Muteta*, ist ein *patheti*scher vollstimmiger *Vocal*- und mehrentheils mit künstl.[ichen] *Fugen* ausgezierter Gesang (ed. Benary, Lpz. 1955, 50);
J. A. Scheibe, *Compendium musices Theor.-pract.* (hs. um 1730): Die [„*Motetten*"] werden aber bald mit bald ohne *Instrumente* gesezt; sind *Instrumente* dabey, so stehen solche meistentheils mit denen Singe Stimmen *in Ripieno*. In die *Motetten* aber pflegt man nichts anders als *Fugen* und *Contrapuncte* zumachen, und solche *gravitaet*isch niemahls aber allzu lustig einzurichten... (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 79);
Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Es litte sowol der Wort-Verstand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte, natürliche Führung einer angenehmen Melodie, bey diesem Moteten-Styl gar zu sehr. Sonst läßt er viel buntes, verbrämtes, mit Fugen, Allabreven, Contrapuncten u.s.w. durchwircktes künstliches Wesen zu, dabey iedoch nur wenig Worte zum Grunde geleget werden: so daß er auch daher vermuthlich den Namen bekommen hat, nehmlich von dem welschen M o t t o, so ein Wort bedeutet; nicht aber, wie K i r c h e r mit schlechter Urtheils-Krafft lehret, vom b e d e c k e n, *motecticus a tegendo*, weil er mit lauter Künsten bedeckt ist...
Fugen sind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein gantzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft: und aus solchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen bestunden die ehmaligen Moteten, ohne Instrumente, ohne General Baß; wiewol man in den jüngern Zeiten nicht nur den General-Baß zugelassen, sondern auch eben dasjenige, was die Stimmen singen, durch allerhand Instrumente verstärcket, und mit zu spielen für gut erachtet hat. Doch machen hiebey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches ein wesentlicher Umstand der Moteten ist (75);
KochL (Ffm. 1802): M o t e t t e, bezeichnet ursprünglich ein solches Tonstück für vier Singstimmen, die vielfach besetzt werden, welches aus einer Folge meherer in einem Satze mit einander verbundenen kleinen Fugen bestehet, und wozu der prosaische Text aus der Bibel genommen ist. Die Veranlassung zu diesem Tonstücke gaben vor Zeiten, wo alle Kompositionen für die Kirche entweder reguläre Fugen waren, oder doch wenigstens thematisch nach Fugenart bearbeitet wurden, solche Texte, die entweder zu viel Glieder oder Redesätze zu einer Fuge hatten, oder in welchen der Inhalt der verschiedenen Glieder so beschaffen war, daß sie sich nicht schicklich in einer mehrfachen Fuge vereinigen ließen. Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß die Fuge aus eben so viel Sätzen oder Subjekten bestehen muß, als Glieder oder Redesätze in dem dazu vorhandenen Texte enthalten sind, und daß zu einem Texte aus zwey Gliedern eine Doppelfuge, zu einem aus drey Gliedern eine dreyfache Fuge u. s. w. gesetzt werden muß. Da man nun nicht leicht mehr als drey, höchstens vier Hauptsätze in einer Fuge verbinden kann, so schlug man bey Texten von größerm Umfange einen andern Weg ein. Man führte nemlich jeden Satz nur einmal durch alle Stimmen durch, und fing mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an, ohne diese verschiedenen Sätze bey der Ausführung in einander zu weben; und eine solche Komposition nannte man, zum Unterschiede von der eigentlichen oder regulären Fuge, eine Motette (983).

(2) Innerhalb eines solchen erweiterten Bedeutungsfeldes von Motette haftet dem Begriff gleichzeitig in wiederum eingeschränkter Weise zunehmend der RUF EINER ÜBERKOMMENEN KOMPOSITIONSGATTUNG an, sei es, daß Motette überhaupt als Inbegriff einer ‚alten' Kompositionsform gilt (im 17. Jh. verglichen mit dem ‚modernen' Concerto), sei es, daß innerhalb des (umfangreicheren) Begriffs mehrere Arten von Motetten kontrastiert werden und eigens auf die – gegenüber moderneren Ausprägungen – ‚alte' Motette als eigentliche, ursprüngliche Form rekurriert wird.
Das Insistieren auf einem solchen Begriff von Motette, der dabei zugleich von ‚modernen' Bedeutungen abgegrenzt wird, ist vorzugsweise in der deutschsprachigen Musiktheorie geläufig und wird in exemplarischer Weise von J. G. Walther formuliert:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Motetto*: ...ist eigentlich eine mit Fugen und *Imitationibus* starck ausgeschmückte, und über einen Biblischen Spruch bloß zum Singen ohne Instrumente (den *General-Bass* ausgenommen) verfertigte *musical*ische *Composition*; doch können die Sing-Stimmen auch mit allerhand Instrumenten besetzt und verstärckt werden. Ja die Ausländer *extendi*ren nunmehro die Bedeutung dieses *termini: Motetto*, auch auf eine solche geistliche *Composition*, deren Text lateinisch, aus *Arien* und *Recitativ* bestehet, und worzu noch verschiedene Instrumente, mit *à parten* Melodien abwechselnd, gesetzt sind; wie, unter andern, aus des *Gio. Batt. Allegri* erstem Wercke zu ersehen (424 b); bei letztgenanntem Werk handelt es sich um jene *Motetti à voce sola* (Venedig 1700) eines G. B. Allegri, die L. Gerber (*Neues historisch-biographisches Lexikon d. Tonkünstler* I, Lpz. 1812, 72) oder C. F. Becker (*Die Tonwerke d. XVI. u. XVII. Jh.*, Lpz. ²1855, 49) anführen; vgl. zu Walthers als erstes angeführten ‚eigentlichen' Verwendungsweise ähnlich J. Fr. B. C. Majer, *Museum mus. theor. pract.* (Schwäbisch Hall 1732, 94 b), und J. L. Albrecht, *Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst* (Langensalza 1761, 118).

Auslöser für das von Walther einschränkend gemeinte Adverb eigentlich dürfte nicht allein die bei ihm anschließend genannte seinerzeitige Übertragung von Motette auf die Kantate sein, sondern auch der damalige Wortgebrauch in Frankreich, den S. de Brossard dokumentiert, indem er eine ansonsten von Furetière übernommene Begriffserklärung dahingehend ergänzt, daß „jetzt alle Stücke mit lateinischen Texten gleich welchen Sujets" mit motet bezeichnet würden:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Motetto*: C'est une composition de Musique, fort figurée, & enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. & plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instrumens, mais ordinairement, & presque toûjours, du moins avec une Basse-Continuë...
On étend plus loin apresent la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur des Paroles Latines sur quelque sujet que ce soit, comme sont les loüanges des Saints, les Elévations, &c. On fait même des Pseaumes entiers en forme de Motet, &c. (55 f.); vgl. A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690, II, Art. *Motet*, f. Yyy 3' b).

Bis ins 19. Jh. hinein kehrt der Hinweis auf diese für das Französische eigentümliche Begriffsverwendung wieder, hauptsächlich auch in Gegenüberstellung zu der in Deutschland bevorzugten ‚ursprünglichen' Bedeutung, wie H. Chr. Koch sie nennt (zit. im vorangehenden Abschn.):

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752), und Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* II (Bln 1754); siehe beide Zitate unten, VI. (2)(b);
J.-J. Rousseau, Art. *Motet*, in: *Encyclopédie* X (Paris 1765): Aujourd'hui *motet* s'entend de toute piece de Musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Église, comme pseaumes, hymnes, antiennes, répons, &c. & tout cela s'appelle en général *musique latine*... Les François réussissent bien dans ce genre de musique. Leurs *motets* sont beaux & bien travaillés (765 b); vgl. RousseauD (Paris 1768, Art. *Mottet*, 302);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774); zit. im vorangehenden Abschn.;
KochL (Ffm. 1802), Art. *Motette*: Die Franzosen nennen jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text, es mag mit Instrumentalbegleitung versehen seyn oder nicht, eine Motette; bey uns giebt man aber diesen Namen gemeiniglich nur solchen Singstücken über prosaische Texte aus der Bibel, die ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden (984);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Motette*: Ein vier- auch zweistimmiges, fugenartig behandeltes Tonstück für Gesangstimmen, ohne Begleitung, über eine geistliche Prosa, gewöhnlich ein biblischer Spruch, gesetzt...
In Frankreich wird jede, zu einem lateinischen Texte gesetzte Musik, *Motet* genannt (312).

(a) Die genannte Implikation von Motette kommt besonders im Vergleich mit dem CONCERTO zum Vorschein (→ *Concerto* II. (2) u. (3)).
M. Praetorius sieht den Unterschied zwischen Motette und Concerto dergestalt – was aber von den wenigsten Komponisten beachtet werde –, daß für die Verfertigung einer Motette O. di Lasso gleichsam als Auctor classicus zu gelten habe (siehe auch L. Ribovius' Zitat oben, V. (1)); währenddessen solle ein Concerto auf „Madrigalische Art" komponiert werden, womit er die von L. Viadana in seinen *Cento Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602) propagierte konzertierende Musik im Blick haben dürfte:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): So haben doch die meisten [sc. Komponisten], eben derselben Art *Cantiones* vnnd *Concentus* mit dem Namen *Motetti inscribiret*: Die wenigsten aber den vnterscheid gehalten, daß [sie] die *Motetten* vffrechte Orlandische *Motetten*, die *Concert* aber vff Madrigalische Art gesetzet haben (8).

Die „opere antiche piene di fughe, e contrapunti", die A. Aggazzari gegen seine eigene ‚moderne' Kompositionsweise (unter Einbeziehung des Generalbasses) abgrenzt (*Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*..., Siena 1607, 11) und dessen Passage Praetorius ins Deutsche überträgt, identifiziert dieser bezeichnenderweise mit „den alten *Moteten*":

ibid.: Und so mir einer sagte, das zu den alten *Moteten* vnd Stücken, welche voller Fugen vnd *Contrapuncten* seyn, nicht gnug sey an diesem Baß(,) dem gebe ich hinwider zur Antwort, das solche vnd der gleichen Gesänge, bey vns nicht mehr im gebrauch... (150).

Im Wittenberger Anstellungsdekret von 1628 für den Stadtorganisten J. Lange ist bereits dezidiert „iziger Zeit die [solistische] *Concert Music*" und die „volstimmige... alte art der *Moteten*" gegenübergestellt (ausführlich zit. → *Concerto* II. (3)). Ebenso kontrastiert A. Hammerschmidt in der Vorrede zum vierten Teil seiner *Mus. Andachten geistlicher Moteten u. Concerten* (Freiberg 1646) den (solistischen) „C o n c e r t e n" die als chormäßig besetzt verstandenen „vollstimmigen M o t e t e n" (zit. nach: Denkmäler Dtsch. Tonkunst 1, XL, Lpz. 1910, X). Einer solchen Abgrenzung von Concerto bedienen sich auch andere Autoren, um ihre Begriffsbestimmung von Motette zu präzisieren, wenn sie nicht (wie Buttstett) durch das Übergreifen der konzertierenden Art auf die Motette eine Bedeutungserweiterung dieses Begriffs konstatieren (was sich übrigens auch in der Bezeichnung „Motetti concertati" als einem gängigen Drucktitel im Italien des 17. Jh. manifestiert):

J. R. Ahle, *Brevis & perspicua introd. in artem musicam. Das ist: Kurtze u. doch deutliche Anleitung zu der... Singe-Kunst* (Mühlhausen 1673): *Moteta*, *Mutecta*, oder auch *Muteta*, Ein fein Chor Stücke, darinnen keine *Concert* Art sonderlich gebraucht wird (f. B 8); den Passus übernimmt J. C. Lange fast wörtlich, konfrontiert aber diese Art von Motette gleichzeitig mit „*Motteti Concertati*, Wobey zugleich allerhand *Instrument*en genommen werden" (*Methodus nova & perspicua in artem musicam. Das ist recht gründliche Anweisung*..., Hildesheim 1688, 52); dies wiederum ganz ähnlich bei D. Speer, *Grund-richtiger, kurtz- leicht- u. nöthiger, jetzt wol-vermehrter Unterricht d. mus. Kunst*... (Ulm [2]1697, 285 b);
M. H. Fuhrmann, *Mus.-Trichter* („Frankfurt an d. Spree" [Bln] 1706): *Motetto seu Muteta*, ist eine Kirchen-*Harmonie* von 4. Stimmen starck, (bißweilen sind mehr vorhanden) ohne *Instrument*en nach dem Hammerschmiedischen Fuß gesetzet, darin die Stimmen gar nicht, oder doch wenig *fugi*ren und *concerti*ren (82);
J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* (Erfurt um 1715/16): Die Bedeutung des Worts *Motetti* dehnet man heut zu tage freylich weiter aus, daß also die *Motetten* so jetzo *componi*ret werden, mehr *Concert*en als *Motett*en zu nennen sind... (86).

(b) Der beschriebene Aspekt von Motette tritt gleichfalls in Gegenüberstellung zur KANTATE zu Tage (→ *Cantata* I. (2)(a)), indem bei Motette zwischen einer ‚alten' Bedeutung und ‚modernen' Verwendung differenziert wird.

Walther thematisiert 1732 diese Erweiterung von Motette gegenüber ihrem ‚eigentlichen' Sinn, ohne daß der Ausdruck Cantata selbst bereits fiele (zit. oben, VI. (2)). Von späteren Theoretikern legt nur Quantz diejenige Verwendung von Motette als für sich maßgebende zugrunde, die den Begriff der Kantate mit einschließt, wohingegen alle anderen an der ursprünglichen Bedeutung von Motette festhalten und Marpurg explizit für andere seinerzeit florierende Gattungen wie die Kantate oder die sogenannten motets in Frankreich andere Bezeichnungen postuliert:

Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, loc. cit.: Die Moteten von der alten Art, welche aus vielstimmig, und ohne Instrumente, im Capellstyl, gesetzeten biblischen Sprüchen, bey denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgesanges mit eingeflochten ist, bestehen, sind in der römischkatholischen Kirche wenig, oder gar nicht mehr gebräuchlich. Die Franzosen nennen alle ihre Kirchenstücke, ohne Unterschied: *des Motets*. Von beyden Arten ist hier die Rede nicht. In Italien benennet man, heutigen Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen. Diese verstehe ich hier (288, Anm.); in ähnlicher Formulierung von J. Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch d. hochdtsch. Mundart* III (Lpz. [2]1798, Art. *Die Motête*, 294) in die allgemeine Lexikographie übernommen (vgl. W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik*, Wien 1843, Art. *Motette*, 481 b);

Marpurg, *Abh. von d. Fuge* II, loc. cit.: So viele Glieder oder Abschnitte in dem Texte stecken: so viele Sätze muß auch die Fuge haben... Sind mehrere Glieder darinnen, oder sind solche so beschaffen, daß sie dem Inhalte nach einander entgegen lauffen, und man sie folglich nicht mit einander vereinigen kann: so fugiret man jeden Satz kurz einmahl durch alle Stimmen durch, und fänget mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an. Das wird alsdenn eine M o t e t t e, d. i. ein aus vielen kleinen Fugen zusammengesetztes musikalisches Kirchenstück. Ich nehme das Wort M o t e t t e in dem Verstande, als es vordem genommen worden ist. Die Solocantaten, die man heutigen Tages an vielen Oertern der römischen Kirche, nach italiänischer Art, zum Offertorio singet, sind als eine Erfindung neuerer Zeit auch mit einem neuen Nahmen zu benennen, und können so wenig als alle Gattungen der geistlichen Musik bey den Franzosen ohne Unterschied, den Nahmen der Motetten führen (131 f.);

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cantata*: ...un picciol poema (per lo più erotico), diviso in Recitativi ed una o due Ariette, talvolta anche un Duetto. La composizione musicale è ora fatta con accompagnamento di varj strumenti, or soltanto con quello del Pianoforte, dell'Arpa ec. Se il testo n'è sacro, si chiama in allora ordinariamente Mottetto (I, 123);

Art. *Mottetto*: Ne' tempi più vicini a noi fureno appositamente composti in versi grossolanamente latini sopra qualunque soggetto sacro, con Recitativi, Cavatine ed Arie, in rima, e messi in musica a guisa di composizioni teatrali (II, 52 f.);

A. B. Marx, Art. *Motette*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. V (Stuttgart 1837): Die neuern Italiener und Franzosen haben den Namen auf kirchliche Solo-Cantaten übertragen, die freilich denselben nur ungebührlich, kraft der Verderbniß der dortigen Kirchenmusik, führen (21); darauf bezieht sich Marx' anschließendes Diktum von „jener ausländischen Pseudomotette";

E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Andre stellen M o t e t t und C a n t a t e gegenüber, jenes als geistlich dieses weltlich bezeichnend, was jedoch für S. Bachs Sprachgebrauch nicht zutrifft. Wieder Andere machen den Gegensatz, daß jenes rein vocal, dieses begleitet sein müsse (427);

W. S. Rockstro, Art. *Motet*, GroveD II (London 1880): The so-called Motets of the present Century have no real claim to any other title than that of Sacred Cantatas. They were, it is true, originally intended to be sung at High Mass: but, the „Insanæ et vanæ curæ" of Haydn, the „Splendente te Deus" of Mozart, and the „O salutaris" of Cherubini, exquisitely beautiful as they are, when regarded simply as Music, have so little in common with the Motet in its typical form, that one can scarcely understand how the name ever came to be bestowed upon them (376 a).

(3) Die umfassende Bedeutung von Motette im 17. Jh. dokumentiert sich ferner in der Begriffsprägung stylus motecticus für EINEN PRIMÄR DURCH AFFEKTE (ETWA GRAVITAS) DEFINIERTEN GATTUNGSÜBERGREIFENDEN KOMPOSITIONSSTIL, den M. Praetorius – wie seit ihm üblich – vor allem vom Madrigalstil absetzt und der sich in zweiter Linie von satztechnischen Phänomenen (beispielsweise Imitationen) her bestimmt.

Jener Begriff hat Vorläufer in Formeln wie „auff mottetisch gesetzt" (Th. Stoltzer, Brief an d. damaligen Markgrafen Albrecht von Brandenburg, 23. 2. 1526; zit. nach: L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer. Leben u. Schaffen*, Kassel 1964, 33) oder „auff Mutetische art" (J. Syring, *Cantiones poenitentiales. Christliche neue Teutsch Gesänge gantz fleissig zusamen gesatzt*, Ülzen 1582). Ähnlich heißt es im weiteren Titel des 9. Teils von Praetorius' *Musae Sioniae* (Wolfenbüttel 1610), die Stücke seien „auff *Muteten*, Madrigalische vnd sonsten noch eine andere... Art" komponiert (zit. nach: GA d. mus. Werke IX, Wolfenbüttel u. Bln 1929, V), wozu Praetorius im Vorw. ausführt:

ibid.: So ist fast mehrentheils ein jeder Psalm in den *Tricinijs* auff dreyerley Art gesetzt: 1. Erstlich gar schlecht auff *Muteten* Art. 2. auff Madrigalische Art.... (IX).

Bereits 1588 erörtert P. Pontio „die Weise oder den Stil, eine Motette, Messe oder andere Stücke zu komponieren":

Ragionamento di musica (Parma 1588) IV: Resta hora mostrarui il modo, ò stile, che vogliamo dire, per far vn Motetto, ouer vna Messa; & altre compositioni, quale vengono da quel contrapunto florido... (153); zur Bedeutung von contrapunto florido als „allgemeine Satzweise" → *Contrapunctus* IV. (2) u. (2)(b).

Der für die Motette adäquate Stil zeichne sich durch eine gravitätische und ruhige Bewegung aus, was vorzugsweise für die Baßstimme gelte; eine solche, auf einen ausgeglichenen Charakter abzielende „Ordnung" sei allerdings in allen Stimmen das ganze Stück hindurch beizubehalten, wie überhaupt die thematischen Einfälle gravitätisch zu sein hätten. Allzu kurze Notenwerte in allen Stimmen gleichzeitig, synkopierte halbe Noten (Minimen) oder gar „kürzeste" Pausen (in Form einer Viertel- oder Achtelnote) seien der „gravità" einer Motette abträglich und ließen sie als Madrigal oder Kanzone erscheinen:

ibid.: Il Modo, ò stile, che dir vogliamo, volendo far vn Motetto, è graue, & quieto; doue si vede le parti mouersi con grauità, & in particolar la parte Bassa; & il compositore deue seruare tal ordine con le parti dal principio fin'all'vltimo; & parimente le inuentioni debbono esser graui; ancora c'hoggi dì in alcuni compositori frà suoi Motetti, & cose ecclesiastiche non seruano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, & velocissimo, che paiono Madrigali, e Canzoni; & valersi in luogo della Semibreue sincopata, della Minima sincopata, qual non conuiene alla grauità del Motetto; & ancora si seruino della pausa di Semiminima, & ancora della Chroma; & questo non dirò vna sol volta (che sarebbe nulla) ma vanno continuando in questo modo sin'al fine, talche per mio guidicio è stile da Madrigale, & non da Motetto; perche non serua in se grauità alcuna... (154); ähnlich bei P. Cerone, *El melopeo y maestro* (Neapel 1613, XII, 12, 685 f.).

Praetorius dagegen spricht selbst 1619 noch nicht von Stil, wenn er zunächst gesondert von der „Madrigalischen Art", die er mit dem Begriff des Concerto verbindet (zit. oben, VI. (2)(a)), und der „Motetten Art" handelt, die er mit ihren Attributen gravitätisch und prächtig als signifikant für den Begriff der Sonate erachtet:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Daß die *Sonaten* gar gravitetisch vnd prächtig vff *Motetten* Art gesetzt seynd... (24 [recte 22]).

Ohne eine prägnante Trennung von den entsprechenden Gattungsbegriffen stellt Praetorius später Motette und Madrigal hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Taktart entgegen (vgl. C. Dahlhaus, *Zur Taktlehre d. Michael Praetorius*, Mf XVII, 1964); von den beiden Taktzeichen für einen Tactus aequalis bedeutet das die Madrigale kennzeichnende c einen langsameren Takt mit einer insgesamt schnelleren Bewegung (hauptsächlich in Semiminimen und Fusen) und das die Motetten kennzeichnende ¢ einen schnelleren Takt mit einer insgesamt langsameren Bewegung (vor allem in Breven und Semibreven):

[Tactus] Aequalis seu Spondaicus est vel tardior, vel celerior pro variatione Signorum.
Tardioris signum est c, quo signantur Madrigalia: celerioris ¢, quo signantur Motetæ (48);
Jetzigerzeit aber werden diese beyde Signa meistentheils also observiret, daß das c fürnemlich in Madrigalien, das ¢ aber in Motetten gebraucht wird. Quia Madrigalia & aliæ Cantiones, quæ sub signo c, Semiminimis & Fusis abundant, celeriori progrediuntur motu; Motectæ autem, quæ sub signo ¢ Brevibus & Semibrevibus abundant, tardiori... (50); vgl. J. Crüger, *Synopsis musica* (Bln 1630, f. D), und L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638, 149).

Sogar M. Scacchi spricht nicht direkt von Motettenstil, obwohl er in einem um 1648 verfaßten Brief an Chr. Werner Motette in seine Klassifikation dreier Stile (ecclesiasticus, cubicularis und scenicus bzw. theatralis) integriert und den erstgenannten weiterhin in vier Stile unterteilt (vgl. E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, 83); von diesen Stilen umfaßt der erste „Missas, Motetta, et similes Cantilenas 4. 5. 6. 8. vocum, absque Organo" und impliziert demnach Motette im ‚alten' Sinne, während der vierte stylus „Motetta juxta usum modernum" beinhaltet, womit die ‚moderne' Solomotette gemeint ist (ausführlich zit. → *Concerto* I. (4)). In Scacchis Nachfolge diskutiert übrigens A. Berardi „vier verschiedene Arten" des Kirchenstils, in die er sich auffächere (*Ragionamenti mus.*, Bologna 1681, 133: „Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi differenti"; vgl. *Miscellanea mus.*, Bologna 1689, 41).
Erst A. Kircher definiert den Begriff stylus motecticus, indessen nicht mehr allein in Kontrast zum Madrigalstil, sondern im Verbund mit etlichen anderen Stilarten. Im Unterschied zu dem als streng geregelt verstandenen und auf einem gregorianischen Choral basierenden stilus ecclesiasticus begreift stilus motecticus eine freiere Behandlung der Stimmen wie in jenen (gemeinhin Motetten genannten) Kompositionen über einen Bibeltext oder Hymnus; dieser Stil bedeute kein thematisches „Kleben" am Cantus firmus, sondern eine Ausschmückung der Komposition zugunsten einer Freiheit und gewissen künstlerischen Betätigung:

Musurgia universalis (Rom 1650) V, 17: Stylus Ecclesiasticus in hoc differt à Motectico, quòd ille, vt plurimum supra subiectum aliquod ex Cantu Gregoriano assumptum fundetur; hic verò ad libitum supra compositam artificiosè basin reliquas coordinet voces, quemadmodum illis in Cantionibus videre est, quas vulgò Motectas vocant, quæ cùm, vt plurimum supra aliquem Sacræ Scripturæ textum, aut Hymnum de vitis Sanctorum fundentur, solitoquè longiores sint... (I, 310);
Stylum Motecticum vocamus, quando subiecto Cantus firmi non inhæremus, sed pro libertate, siue artificiosa quadam industria Cantilenam adornat Symphoneta... (I, 311).

Als weitere Konnotationen von stylus motecticus führt Kircher an, er sei ernst, majestätisch, abwechs-

lungsreich und an keine bestimmten Affekte gebunden:

VII, 5: Motecticus stylus, est processus harmonicus, grauis, maiestate plenus, summa varietate floridus, nullo subiecto adstrictus; dicitur Motecticus, eo quod modus, siue tonus assumptus aliorum mistura sonorum eo artificio tegatur, vt varietate ingeniosa intricatus vix nisi in fine ratio toni dignoscatur (I, 585); zu modus siehe oben, I. (1)(c);
ibid.: Stylus motecticus, vt insigni varietate floridus, ita varijs quoque affectibus excitandis confert (I, 597).

Die erstgenannte Definition ist in der von Chr. Fischer (unter dem Pseudonym „Agathus Carion") besorgten deutschen Übersetzung in verkürzter Form wiedergegeben:

Neue Hall- u. Thon-Kunst (Nördlingen 1684): Der *stylus motecticus* ist Majestatisch, prachtig, wird also genennt, weil sein *modus* oder *tonus* durch Vermischung anderer Sonen also künstlich verdecket wird, daß man ihn nur am End erkennen kan (158); von J. H. Buttstett angeführt (*Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna*, Erfurt um 1715/16, 62 f.), wogegen wiederum J. Mattheson einwendet, daß dadurch „das *Essentiel*" in der Bestimmung des Motettenstils fehle, nämlich daß er „voller bunter Veränderungen und an keinem *Themate* gebunden" sei (*Das Beschützte Orch.*, Hbg 1717, 120).

Sie wird mehr oder weniger genau von allen nachfolgenden Autoren tradiert:

Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701), Art. *Stylus*: Tertius [stylus] est Motecticus, qvi est processus harmonicus gravis majestate plenus, summa varietate floridus, nullo subjecto adstrictus (122);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Stilo*: *Stilo Motectico*. C'est un Stile varié, fleury & susceptible de tous les ornemens de l'art, propre par consequent à exprimer diverses passions, mais sur tout *l'admiration*, *l'étonnement*, la *douleur*, &c. (115); ins Englische übersetzt in E. Chambers, *Cyclopædia* (London 1728, Art. *Style*; vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 350 a).

In *Das Beschützte Orch.* stellt Mattheson, der zuvor S. de Brossards Bestimmung ins Deutsche übersetzt (loc. cit., 116), als weitere Implikation von stylus motecticus die bei solchen Kompositionen anzutreffende Kunstfertigkeit bzw. Künstlichkeit heraus:

ibid.: *Motecticus, vel Muteticus Stylus*, welcher die Fugen, *allabreven*, doppelte *Contrapuncten*, und andere unzehlige künstliche Sachen in Kirchen-Musiken begreifft (133).

An anderer Stelle kontrastiert Mattheson bei Motette den mit den Namen A. Hammerschmidt und O. di Lasso assoziierten alten Stil und einen offenkundig auf den besonderen Wortgebrauch in Frankreich gemünzten zeitgenössischen Stil:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Wollen wir nun weiter gehen und betrachten, was der M o t e t t e n-S t y l für Eigenschafften habe, so darf man nur H a m m e r s c h m i d t s, und seines gleichen, Wercke zur Hand nehmen. Ich will dieses aber gar nicht spöttisch gesagt, vielweniger damit zu verstehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel schönes, absonderlich in Ansehung der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von diesem ehmahls berühmten Mann, vom O r l a n d o L a s s o und andern, enthalten, auch kan ich nicht leugnen, daß noch bis itzo vieles daraus zu lernen sey (74);
Itzund erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle, vorzüglich aber auf lateinische Kirchen-Stücke in ungebundener Rede überhaupt: indem wol gantze lange Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Fugiren, und allerhand Instrumenten durchgearbeitet worden (76).

Ein Jahrhundert später vermag C. von Winterfeld nicht mehr den eigentümlichen Unterschied zwischen Motetten- und Madrigalstil zu erkennen:

Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter (Bln 1834): Bei fugenartigen, oder f u g i r t e n Tonstücken pflegen nun Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts zu unterscheiden zwischen dem Styl der M o t e t t e n und M a d r i g a l e, ohne dass wir vermöchten das Bezeichnende beider Behandlungsweisen mit rechter Schärfe aufzufassen, weder durch ihre Berichte, noch aus den Tonstücken selber, denen wir die eine oder die andere Benennung beigelegt finden (I, 144 f.);
Ueber das wesentlich Unterscheidende der Motettenart von der madrigalischen giebt er [sc. Kircher] uns keinen Aufschluss; denn was allen, von jener befassten Abarten, als gemeinschaftlich, stillschweigend vorausgesetzt wird, der unmittelbare Ursprung aus dem alten Kirchengesange, lässt sich eben durch das Beispiel der anerkannt trefflichsten Meister als ein solches Gemeinsame nicht nachweisen (I, 146 f.); siehe das Zitat oben, I. (1)(c).

Lit.: E. Schwan, Die Gesch. d. mehrstimmigen Gesangs u. seiner Formen in d. franz. Poesie d. 12. u. 13. Jh., in: Verhandlungen d. Versammlung dtsch. Philologen u. Schulmänner XXXVIII, Lpz. 1886; W. Meyer, Der Ursprung d. Motetts. Vorläufige Bemerkungen, in: Nachrichten von d. Königlichen Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse 1898, erweitert in: ders., Gesammelte Abh. zur mittellat. Rythmik II, Bln 1905; H. Leichtentritt, Gesch. d. Motette, Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen II, Lpz. 1908; Fr. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I: Catalogue raisonné d. Quellen, Abt. 1: Hss. in Quadrat-Notation, Halle 1910, u. Abt. 2: Hss. in Mensural-Notation, hg. von L. Dittmer, Wiss. Abh./Musicological Studies XXVI, o. O. 1978; H. Besseler, Studien zur Musik d. Mittelalters II: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry, AfMw VIII, 1926; Fr. Gennrich, Bibliographie d. ältesten franz. u. lat. Motetten, Summa musicae medii aevi II, Darmstadt 1957; R. Dammann, Gesch. d. Begriffsbestimmung Motette, AfMw XVI, 1959; G. Birkner, Motetus u. Motette, AfMw XVIII, 1961; L. Finscher, Art. Motette, MGG IX, 1961; ders., A. Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur". Arten d. Motette im 15. u. 16. Jh., in: Die Musik d. 15. u. 16. Jh., hg. von Finscher, Neues Hdb. d. Musikwiss. III/2, Laaber 1990; RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. Motette; Kl. Hofmann, Zur Entstehungs- u. Frühgesch. d. Terminus Motette, AMl XLII, 1970; E. H. Sanders, The Medieval Motet, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Schrade, Bd. I, Bern u. München 1973; ders., P. M. Lefferts u. a., Art. Motet, New GroveD XVII, London

[2]2001; C. Dahlhaus, Über d. Motettenbegriff d. Michael Praetorius, in: Beitr. zur Musikgesch. Nordeuropas, Fs. Gudewill, Wolfenbüttel u. Zürich 1978; W. Frobenius, Zum genetischen Verhältnis zw. Notre-Dame-Klauseln u. ihren Motetten, AfMw XLIV, 1987; ders., Die Motette, in: Die Musik d. Mittelalters, hg. von H. Möller u. R. Stephan, Neues Hdb. d. Musikwiss. II, Laaber 1991, 272 ff.; Die Motette. Beitr. zu ihrer Gattungsgesch., hg. von H. Schneider, Neue Studien zur Musikwiss. V, Mainz 1992; M. Everist, French Motets in the Thirteenth Cent., Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music [III], Cambridge 1994; K. Kügle, L. Lütteken, A. Forchert, Art. Motette, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; M. Bielitz, Musik als Unterhaltung..., Neckargemünd 1998, besonders 4. Teil, 1–191 (= Kap. 11); Messe u. Motette, hg. von H. Leuchtmann u. S. Mauser, Hdb. d. mus. Gattungen IX, Laaber 1998.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2004

Motivo / motif / Motiv

ital. motivo, Grund, Ursache, Beweggrund, Anlaß; franz. motif; engl. motive bzw. motif; dtsch. Motiv; von mittellat. motivum, dem substantivierten Neutrum des spätlat. Adjektivs motivus, bewegend, antreibend, anreizend.
Gemäß dieser Grundbedeutung bezeichnete in der Scholastik der Ausdruck motivum als Lehnübers. von griech. κινητικόν — bei Aristoteles in seiner Analyse der Bewegung (κίνησις) das, was Bewegung verursacht — zum einen speziell den Beweggrund eines Entschlusses oder einer Handlung in der Willenslehre, zum anderen in allgemeinerem Sinne bewegende und einwirkende Potenzen überhaupt.

Lit.: F. Ricken, Art. Motiv, Abschn. I., Historisches Wörterbuch d. Philosophie, hg. von J. Ritter u. K. Gründer, Bd. VI, Basel 1984.

I. Der mus. Begriff des Motivs hat seine Wurzeln in der italienischen und französischen Musiktheorie im späten 17. und 18. Jh.
(1) Wohl seit A. Berardi (1687) wird die Wendung motivo di cadenza für einen Grundstimmenimpuls zur Schlussbildung überliefert.
(2) Darüber hinaus verwendet Berardi den Ausdruck motivo im Blick auf ein die kontrapunktische Gestaltung fundierendes Melodiefragment.
(3) Fr. M. von Grimm (1765) registriert den Begriff motif in erweiterter Bedeutung als musikalischen Hauptgedanken einer Arie.
(4) Hingegen versteht J.-J. Rousseau (1768) unter dem Terminus motif die ursprüngliche und hauptsächliche kompositorische Idee, die sowohl das Thema als auch die Form eines Stückes bestimmt.
(5) Indes dominiert gegen Ende des 18. Jh. zunehmend ein synonymer Wortgebrauch mit Soggetto oder Thema.

II. Zunächst gleichbedeutend mit dem Begriff des Themas findet die Bezeichnung Motiv zu Beginn des 19. Jh. Eingang in die deutsche Musikterminologie.
(1) A. B. Marx (1837) beschränkt den Ausdruck Motiv unter Abgrenzung vom Thema auf eine als „Keim und Trieb" der mus. Gestaltung dienende Formel von zwei oder mehr Tönen.
(2) J. Chr. Lobe (1844) modifiziert diese Bestimmung und bezieht den Terminus Motiv auf den Inhalt eines Taktes.

III. Mit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird die Etablierung der eingegrenzten Bedeutung des Begriffs Motiv vollzogen.
(1) Dabei bleibt das Verhältnis zum Begriff Figur bis heute unterschiedlich bestimmt.
(2) Häufigen Gebrauch erfährt bei der Tradierung des Ausdrucks Motiv der Topos des Organischen.

IV. Im 20. Jh. ist der Terminus Motiv in vielschichtigen Bedeutungsnuancen gegenwärtig.
(1) Eine Schlüsselrolle spielen H. Riemanns Präzisierungsversuche (seit 1882), der den Begriff Motiv (a) in metrisch-rhythmischer Hinsicht als auftaktige musikalische Urzelle und (b) ästhetisch als Gebärde des Ausdrucks, Geste und Wort definiert.
(2) Zahlreiche Autoren überliefern und reflektieren die dabei in Details veränderte Auffassung Riemanns.
(3) Daneben begegnen individuelle Prägungen des Begriffs Motiv unter Verwendung besonderer Ausdrücke wie (a) Urmotiv oder (b) Entwicklungsmotiv.
(4) Während im 19. Jh. die Kategorie des Motivs mit dem zeitgenössischen Schaffen in Einklang stand, besitzt sie im 20. Jh. wechselnde Aussagekraft für die kompositorische Praxis.

V. Die Verknüpfung des Terminus Motiv mit einer kleinsten, charakteristischen kompositorischen Einheit hat seit dem Ende des 19. Jh. auch Auswirkungen auf die nichtdeutschsprachige Musikterminologie gehabt.

I. Der mus. Begriff des Motivs hat seine Wurzeln in der italienischen und französischen Musiktheorie im späten 17. und 18. Jh.

(1) Wohl seit A. Berardi wird die Wendung motivo di cadenza für einen Grundstimmenimpuls zur Schlussbildung überliefert.
Zwar läßt sich bei Berardi die Bedeutung des Ausdrucks „Motiuo di cadenza", der in den *Docvmenti armonici* (Bologna 1687) über einer Reihe dreistimmiger Notenbeispiele begegnet (151; im Inhaltsverz.: „*Motiuo di Cadenze*", 174), nicht eindeutig festlegen, da kein weiterer verbaler Kommentar gegeben wird. Doch dürfte sich die Bezeichnung motivo auf die Baßstimme des Kontrapunkts, speziell auf ihre — im ersten Beispiel (und zuweilen auch in den folgenden) mit Quartsprüngen aufwärts alternierenden — Quintfälle beziehen, die eine durch Synkopierungen in den beiden oberen Stimmen gebildete Kadenzen-Kette verursachen; denn auch in anderen Zusammenhängen gebraucht Berardi den Ausdruck moti-

vo — in Einklang mit der durch die Scholastik verbreiteten, allgemeineren Grundbedeutung einer bewegenden und einwirkenden Potenz — für bestimmte Intervallkonstellationen der Baßstimme, die besondere mus. Gestaltungen nach sich ziehen (vgl. unten, I. (2)).

Jedenfalls interpretiert S. de Brossard den in Rede stehenden Sachverhalt ähnlich. Er definiert zunächst den Begriff motivo, unter Hinzufügung der franz. Wortform motif, im scholastischen Sinne als „das, was uns verpflichtet und veranlaßt, etwas zu tun", sowie mit Akzentuierung des willentlichen Aspekts als „*Absicht* oder *Plan*, etwas zu tun". Kausal anschließend fährt er fort: „Daher *Motivo di cadenza*, wenn der Baß fortschreitet abwechselnd mit Intervallen absteigender Quinten oder aufsteigender Quarten", und nennt in Klammern den Grund dieser Bezeichnungsweise: „denn es sind die *motifs*, das heißt, die Anordnungen der Noten, die auch *Atti di cadenza* genannt werden, die uns veranlassen, Kadenzen zu machen"; sodann folgt die Beschreibung des Verlaufs der beiden oberen Stimmen, die währenddessen „den natürlichen Abschluß der Kadenzen ausdrücklich zu vermeiden scheinen, sei es, indem sie die Septime an der Stelle der Oktave synkopieren, sei es auf eine andere Art":

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *MOTIVO*. veut dire, MOTIF. C'est à dire, ce qui nous oblige, & nous engage à faire quelque chose. Il veut dire aussi *Intention*, ou *Dessein* de faire quelque chose, &c. Ainsi *Motivo di cadenza*, c'est lorsque la Basse procedant alternativement par intervalles de 5ᵉ en descendant, ou de 4ᵉ en montant, (or ce sont là des *motifs*, c'est à dire, des dispositions de Nottes qu'on nomme autrement *Atti di cadenza*, qui nous engagent à faire des cadences.) Cependant les parties semblent éviter exprés la conclusion naturelle de ces cadences, soit en sincopant la 7ᵉ en la place de la 8ᵉ, soit en quelque autre maniere (54).

Dem ital. Begriff motivo die engl. Variante motive zur Seite stellend, hat J. Grassineau die Auslegung Brossards tradiert:

GrassineauD (London 1740): MOTIVO, *Motive*, that obliges or induces us to do some particular thing, follow some intention or design; as *Motivo di Cadenza* is when the lower part moving the interval of a fifth falling, and a fourth rising alternately (which is the disposition of the notes called *atto di cadenza*, and which engage us to make a cadence) the parts seem to avoid that natural conclusion; whether by syncopating the seventh in the place of the eighth, or by any other means (144).

Demgegenüber enthält J. G. Walthers Erläuterung zwei aufschlußreiche Nuancen. Zum einen nämlich verzeichnet er keine eigenständige dtsch. Wortform, und zum anderen führt er als Konsequenz des „Motivo di Cadenza" genannten Grundstimmenimpulses sowohl „*formal-Cadenzen*" als auch „*Cadenze sfuggite*" (→ *Kadenz* I. (2)(e)) an; noch vor der bei Brossard und Grassineau im Blick auf das Gesamtgebilde gewissermaßen als Regelfall nahegelegten Aneinanderreihung unvollkommener Kadenzen ist als gleichberechtigte Möglichkeit die förmliche Schlußbildung erwähnt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Motivo di Cadenza* (ital.) *Modif de Cadence* (gall.) heißt; wenn die aus Wechselsweise aufsteigenden *Quart-* und absteigenden *Quint-Intervallis* bestehende Grund-Stimme Anlaß giebt, und die andern Stimmen nöthiget, entweder vermittelst der scharffen *terz formal-Cadenzen*, oder, so an statt der nurgedachten scharffen *terz*, über der *nota penultima* die weiche *terz* genommen, welche alsdenn zur folgenden Grund- und letzten Note der *Cadenz* die *Septima* wird, *Cadenze sfuggite* nach einander zu machen (425 a).

Daß Walther den Terminus motivo nicht auch in seine eigene Sprache überträgt, wirft ein kennzeichnendes Schlaglicht auf die Geschichte dieses Begriffs in der dtsch. Musikterminologie voraus: Hier ist bis zum Ende des 18. Jh. der Ausdruck Motiv nicht geläufig; so übernimmt beispielsweise J. H. Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wiss. u. Künste* (Bd. XXI, Lpz. u. Halle 1739, Sp. 1944) Walthers Art. *Motivo di Cadenza* unter Korrektur lediglich der franz. Orthographie „*Motif de Cadence*" und registriert daneben die scholastische Begriffsbedeutung „*Motiven, Motifen, Bewegungs-Gründe* und *Ursachen*"; und noch im Jahre 1767 werden bei der Übersetzung einer mus. Abh. aus dem Franz. ins Dtsch. die Bezeichnungen „motivo" und „Motif" unverändert beibehalten (zit. unten, I. (3)).

(2) A. Berardi verwendet den Ausdruck motivo freilich nicht nur in der skizzierten engen Bedeutung einer Kadenzursache, sondern darüber hinaus auch umfassender im Blick auf EIN DIE KONTRAPUNKTISCHE GESTALTUNG FUNDIERENDES MELODIEFRAGMENT.

In diesem Sinne kommentiert er in den *Docvmenti armonici* (Bologna 1687) einen dreistimmigen Kontrapunkt, den er unter der Überschrift *Del Contrapunto sincopato, e d'imitatione sopra variati mouimenti* (30) präsentiert, dahingehend, daß sich aus diesem Beispiel „gewissermaßen alle die motivi, die man für Synkopen und für Imitation auf der Quinte, auf der Oktave und auf der Duodezime machen kann", ersehen lassen:

Nel sopra mostrato Contrapunto si scorgono quasi tutti i motiui, che si possono fare per sincope, e per immaittione [recte: imitatione] alla quinta, all'ottaua, & alla decimaseconda (31).

Der Bezug des Begriffs motivo auf Melodiefragmente, die zunächst in der Baßstimme und dann imitierend in den Oberstimmen erscheinen, geht zwar aus diesem Beleg nicht unmittelbar hervor, kann aber aus der Überschrift der Notenbeispiele abgeleitet

werden: denn die Wendung „imitatione sopra variati mouimenti" ist als ‚Imitation über wechselnden motivi' zu verstehen.

Dies bestätigen Parallelstellen in Berardis *Miscellanea mvs.* (Bologna 1689; auch der oben zit. Passus begegnet mit gleichem Notenbeispiel nahezu wortgetreu wieder, 165-167). So knüpft im Kap. *Del Contrapunto Sincopato, ò d'imitatione tanto di grado ascendente, quanto descendente* (128ff.) ein Zwischenresümee den Zusammenhang des Begriffs motivo mit bestimmten Intervallkonstellationen dadurch, daß von „motiuo di terza" (und anderen) sowie von „motiui sopra vt, re, mi, fa, sol, la" die Rede ist:

Hauerei potuto mostrare molti, e diuersi contrapunti sincopati col motiuo di terza di quarta, di quinta, di sesta, e d'ottaua. Tralascio per breuità molti, e diuersi motiui sopra vt, re, mi, fa, sol, la (130 f.).

Die anschließenden Notenbeispiele verifizieren den Sachverhalt vollends durch die Kennzeichnung von Teilen der Baßstimme als: „1. mot. vt re mi fa sol la", mit der Inskription „mot. di terza" unter einer darauffolgenden fallenden Terzenkette; „2. motiuo. vt mi re fa mi sol fa la..."; „3. motiuo" und „quarto motiuo" (131 f.).

Zwei weitere Stellen untermauern die oben bei der Interpretation des Belegs aus den *Docvmenti armonici* vorgenommene Substitution des Ausdrucks „mouimenti" durch den Begriff ‚motivi', indem letzterer nun in den *Miscellanea mvs.* im gleichen Kontext wirklich auftritt:

Kap. *Contrapunti sopra diuersi motiui*: Per appagare in qualche parte la virtuosa curiosità di chi desidera auanzarsi nella diletteuole professione armonica, portarò alcuni essempij à 2. sopra diuersi motiui... (147 f.).

Im dazugehörigen Notenbeispiel steht unter der Baßstimme das Bezeichnungsfragment „Sopra [il motiuo] vt, re, mi, fa, sol, la" (149), während im Kap. *Del contrapunto à tré voci d'immitatione per duodecima sopra il mottuo* [recte: *motiuo*], *vt, re, mi, fa, sol, la*... (164) die betreffende Tonfolge nicht mehr eigens gekennzeichnet ist, wohl da Berardi jetzt seine Wortverwendung als dem Leser bekannt voraussetzen darf.

In der Bedeutung eines die kontrapunktische Gestaltung fundierenden Melodiefragmentes gebraucht noch G. Martini den Terminus Motivo, wo er den Schlußabschnitt des vierstimmigen Madrigals „*Zefiro torna*" (1585) von L. Marenzio beschreibt; dieser Teil beruhe auf „zwei Motivi", die „miteinander verschlungen und mit besonderer Klarheit und Natürlichkeit der Stimmen ausgeführt" würden:

Esemplare II (Bologna 1775): Dal Num. (6) sino al terminar del Madrigale propone due Motivi, l'uno sopra le parole: *ogni animal*, e l'altro *d'amar si riconsiglia*: i quali due Motivi vengono assieme intrecciati, e condotti con ispeciale chiarezza, e naturalezza delle Parti (93 f.).

(3) Unter Berufung auf einen entsprechenden ital. Wortgebrauch registriert Fr. M. von Grimm in einem Lexikonart., den er für die *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (hg. von D. Diderot u. J. le Rond d'Alembert, Bd. X, Neuchâtel 1765) verfaßt, den Begriff motif in erweiterter Bedeutung als MUSIKALISCHEN HAUPTGEDANKEN EINER ARIE, der „den Charakter ihres Gesanges und ihrer Deklamation" begründe:

MOTIF, (*Musique.*) Les Italiens appellent *motivo* la principale pensée d'un air, celle qui constitue le caractere de son chant & de sa déclamation (766 a).

Es läßt sich schwerlich feststellen, welche ital. Autoren Grimm konkret als Quelle vor Augen gestanden haben. In Frage kommen könnte Fr. Gasparini, der 1708 die Bezeichnungen motivo und Aria miteinander in Verbindung gebracht hat. In seiner Generalbaßschule weist er auf „die erste Überlegung" hin, die notwendig sei, wenn man eine Kompos. begleiten müsse, nämlich „sofort zu erkennen, in welcher Tonart sie gebildet ist... Denn gemäß der Mannigfaltigkeit der motivi führt die Komposition nicht immer den Baß ein, der mit dem eigentlichen Grundton anfängt...; besonders in den Bässen von Arien, oder anderen zu einer, oder zwei Stimmen" (als Beispiel für einen nicht mit dem Grundton identischen Beginn der Baßstimme wird „ein motivo mit der Quinte darüber" — das also mit einem Quintschritt abwärts auf den Grundton einsetzt — erwähnt):

L'armonico pratico al cimbalo (Venedig 1708): La prima riflessione da farsi a qualsivoglia Componimento, che si deve accompagnare, è quella di conoscer subito in che Tono sia formato... Perche secondo la varietà de' motivi non sempre la Composizione introduce il Basso a principiar con la propria corda fondamentale dove si forma, e deve finire; particolarmente ne i Bassi d'Arie, o altro a una, o due voci. Perche se incomincia il Basso qualche motivo, si può molte volte aver de'dubbj negli accompagnamenti: mentre non incomincierà con la Corda precisa dove finisce... Per esempio può cominciare un motivo con la Quinta sopra... (72).

Hervorzuheben ist bei diesem Beleg nicht nur, daß der Terminus motivo mit Verweis auf Arien begegnet, sondern vielmehr auch, daß er eine ausgeformte Melodie benennt, die zudem ausdrücklich als Anfangsimpuls eines Werkes — und nicht, wie zumindest implizit zuvor bei Berardi und anderen, lediglich innerhalb einer Kompos. als Beweggrund für Kadenzen, Synkopen oder Imitationen — fungiert. A. M. Salvini liefert wenig später seitens der Poetik eine Bestätigung der musiktheoretischen Aufwertung des Begriffs motivo anfangs des 18. Jh.; aus seiner Kritik an Sonetten, „die mit großem Ungestüm beginnen, mit einem schönen motivo, wie die Musiker zu sagen pflegen", welches dann jedoch nicht

weitergeführt werde, wodurch das Sonett „schlapp" ende, läßt sich indirekt ersehen, daß der begriffliche Geltungsbereich nun die Gestaltung eines gesamten Werkes umfaßt:

Prose toscane ([Florenz 1715] Neuausg. Venedig 1734): Troverannosi Sonetti, ancor di buoni autori, cominciar con grand'impeto, con bel motivo, come sogliono dire i Musici, e questo poi non essere seguitato, e quel furor calmare, e il Sonetto terminar fiacco (442).

In dem in Rede stehenden Lexikonart. *Motif* der *Encyclopédie* (1765) unternimmt es Grimm dann in aller Ausführlichkeit, die kompositorisch erweiterte, sowohl formal als auch ästhetisch konstitutive Bedeutung des Terminus motif darzustellen, die bereits in seiner oben zit. Definition anklingt, der so bezeichnete „Hauptgedanke einer Arie" — aufzufassen im Sinne ihrer Hauptmelodie — begründe „den Charakter ihres Gesanges und ihrer Deklamation" („la principale pensée d'un air, celle qui constitue le caractere de son chant & de sa déclamation").
Dabei erhebt Grimm die zweiteilige Arie zum Paradigma, innerhalb dessen er den Begriff motif konkretisiert. Ihr erster Teil, seinerseits in zwei Abschnitte untergliedert, „beginnt mit dem *motif* in der Tonart, die der Musiker gewählt hat, und leitet es in die Dominante", worauf der folgende Abschnitt „das motif in der Dominante aufnimmt und es in die Tonika zurückbringt":

op. cit.: L'air (*aria*) est divisé en deux parties, dont la premiere se partage de nouveau en deux parts: l'une de ces deux parts commence le *motif* dans le ton que le musicien a choisi, & le conduit à la dominante de ce ton; l'autre reprend le motif à cette dominante & le ramene à la tonique (766 a).

Im zweiten Teil der Arie könne, bedingt durch die Textvorlage oder überhaupt durch das Streben nach ästhetischer Mannigfaltigkeit, zuweilen auch eine Änderung im „Charakter des Gesanges und der Deklamation" angezeigt sein; „dann verläßt er [der Komponist] das *motif* seiner Arie und gibt ihrem zweiten Teil ein neues *motif*, das keine Ähnlichkeit mit dem ersten besitzt":

Quelquefois aussi les paroles de la seconde partie exigent tout un autre caractere de chant & de déclamation; ou bien le musicien juge nécessaire de changer de mesure & de caractere pour en interrompre l'uniformité: alors il quitte le *motif* de son air, & donne à sa seconde partie un nouveau *motif* qui n'a aucune analogie avec le premier (766 b).

Noch durch manch anderen Hinweis unterstreicht Grimm die kompositorisch dominierende Rolle, die das in der Regel zu Beginn vom Orchester durch ein Ritornell angekündigte „*motif* der Arie" spielt; selbst wenn im Verlauf des Werkes beim Wiedereintritt des Ritornells manchmal allein das Orchester „einen Teil vom *motif*" bringe und der Sänger unabhängig davon deklamiere, so führten doch „alle diese Abwechslungen... stets zum *motif*, zum Hauptgedanken zurück":

Le *motif* de l'air est ordinairement annoncé par un début de l'orchestre, que nous avons appellé la *ritournelle*... Les différentes parties de l'air sont aussi entrecoupées de morceaux de ritournelle... Quelquefois c'est l'orchestre seul qui chante une partie du *motif*, & le chanteur ne fait que déclamer sur ce chant, en tenues ou en notes principales, une partie de ses paroles. Mais toutes ces variétés ramenent toujours au *motif*, à l'idée principale... (767 a).

Darüber hinaus akzentuiert Grimm den Begriff motif zum einen als Kriterium der Erfindungsgabe eines Komponisten und damit der ästhetischen Qualität seiner Werke:

Le *motif* est ce qui constitue le plus particulierement le génie musical. L'étude & les instructions de l'école enseigneront au musicien la science de l'harmonie & de ses effets; avec du goût il apprendra à en faire usage à propos; mais en vain sera-t-il profond dans la science de son art; si ses *motifs* sont communs ou vuides d'idées & de caracteres, ses productions resteront toujours médiocres (766 b).

Zum anderen bestimmt er ihn als primären Träger des mus. Ausdrucks. Zwar gebe es keine Musik ohne Taktmaß, „doch das *motif* allein verleiht der Leidenschaft das Leben und den Charakter" —

Il n'y a point de musique sans mesure; mais le *motif* donne seul la vie & le caractere à la passion (767 a) —,

es sei überhaupt Inbegriff der Arie, die als „Ausdruck im Gesang einer einzigen musikalischen Idee, die man ihr *motif* nennt", umschrieben ist:

On voit que l'air est l'expression en chant d'une seule idée musicale, qu'on a nommé son *motif*... (ibid.).

Andererseits überträgt Grimm gegen Ende seines Lexikonart., vom Paradigma der Arie abstrahierend, den Terminus motif auch auf die reine Instrumentalmusik; diese gehorche den Regeln und Prinzipien der Vokalmusik, und folglich müsse dort gleichermaßen in jedem Werk „sein *motif* und seine Hauptidee" mit demselben Geschmack und derselben Intelligenz behandelt werden:

La musique instrumentale suit les regles & les principes de la musique vocale. Il faut, à chaque morceau, outre le caractere du mouvement, son *motif* & son idée principale qu'il faut conduire & dessiner avec le même goût & la même intelligence (768 b).

Die durch Grimm dokumentierte Begriffsbedeutung hat mit Fr.-J. de Chastellux noch ein weiterer Mitarbeiter der Enzyklopädie verbreitet:

Essai sur l'union de la poésie et de la musique (Den Haag u. Paris 1765): Un air, quelque modulé & varié qu'il fût, dut

toujours reposer sur une idée simple, sur un sujet principal qui fut appellé le motif, *il motivo* (17).

Und Chastellux' *Essai* ist von J. A. Hiller in einer auszugsweisen Übersetzung auch im Dtsch. veröffentlicht worden (*Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend*, 49. u. 50. Stück, Lpz. 1767), wobei sowohl die ital. Benennung des Hauptthemas einer Arie als „*il motivo*" —

Eine Arie ... mußte allemal eine einfache Idee, eine Hauptthema zum Grunde haben, welches die Italiäner *il motivo* nannten (382) —,

als auch dessen franz. Bezeichnung „*Motif*" (ibid.; zuvor in der Gleichsetzung „*Thema* (motif)", 380) zur Sprache kommen.
Indes blieb die Übermittlung dieses Wortgebrauchs ohne größere Resonanz, indem dtsch. Musiktheoretiker ihn offensichtlich entweder nicht wahrnahmen oder aber nicht für nachahmenswert erachteten; lediglich Chr. Fr. D. Schubart — bezeichnenderweise Dichter wie Grimm und Chastellux — überliefert ihn (vgl. unten, II.).

(4) Im Unterschied zu Fr. M. von Grimm, der mit dem Ausdruck motif den als melodische Gestalt sinnlich in Erscheinung tretenden Hauptgedanken einer Arie und der an ihr orientierten Instrumentalmusik bezeichnet, versteht J.-J. Rousseau — trotz ähnlicher Wortwahl, die verwirrend wirken kann — unter dem Terminus motif die gewissermaßen zunächst noch abstrakte, URSPRÜNGLICHE UND HAUPTSÄCHLICHE KOMPOSITORISCHE IDEE, die bei der Ausarbeitung sowohl das Thema als auch die Form eines Stückes bestimmt („die ursprüngliche und hauptsächliche Idee, nach der der Komponist sein Sujet festsetzt und seine Disposition anordnet"); mit der etwas dunkel bleibenden, einleitenden Aussage — „Das aus dem Italienischen *motivo* französierte Wort wird wenig verwendet in dem technischen Sinne, außer durch die Komponisten" — scheint Rousseau die Besonderheit seiner Begriffsdefinition hervorheben zu wollen:

RousseauD (Paris 1768): MOTIF. *s. m.* Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est guère employé dans le sens technique que par les Compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessein (302).

Gemäß Rousseaus weiteren Ausführungen ist es „das *motif*, welches ihm [dem Komponisten] sozusagen die Feder in die Hand drückt, um dieses und nicht jenes aufs Papier zu werfen", und das den „gemeinsamen Sinn" sämtlicher kompositorischer Einzelheiten garantiert:

C'est le *motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jetter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux (ibid.).

C. Dahlhaus hat 1986 auf L. van Beethovens vergleichbare Redewendung der „poetischen Idee" verwiesen (25) und den von Rousseau geprägten Begriff motif als „einen ausschließlich und unzweideutig ästhetischen Terminus" (29) interpretiert, den jener noch durch eine Aufzählung der „besonderen *motifs*, die die bestimmenden Ideen der Modulation, der Verschlingungen, der harmonischen Gewebe" eines Stückes seien, ergänzend spezifiziert:

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la Pièce, il y a des *motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques, & sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'Auteur a bien suivi ses *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procédent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de Fugue, *motif* de Cadence, *motif* de changement de Mode, &c. (ibid.).

Und wenn Rousseau hinsichtlich solcher Teil-Ideen, nach denen man nicht zuletzt die mus. Qualität eines Werkes beurteile, abschließend die Bezeichnungen „*motif* de Fugue, *motif* de Cadence, *motif* de changement de Mode" aufzählt, dann tradiert er damit zusammenfassend auch jene, nun im neuen Kontext modifizierte Bedeutungen, die einst der Ausdruck motivo bei A. Berardi besaß (vgl. oben, I. (1) u. (2)).

Lit.: C. DAHLHAUS, Unité de Mélodie, in: Aufklärungen. Studien zur dtsch.-franz. Musikgesch. im 18. Jh., Bd. II, hg. von W. Birtel u. Chr.-H. Mahling, Heidelberg 1986.

(5) Indes hat J.-J. Rousseaus spezifische Definition des Terminus motif nur geringe Auswirkungen auf die weitere Geschichte dieses Begriffs. Vielmehr dominiert gegen Ende des 18. Jh. zunehmend ein SYNONYMER WORTGEBRAUCH MIT SOGGETTO ODER THEMA, der die durch Fr. M. von Grimm dokumentierte ital. Auffassung der Bezeichnung motivo im Sinne des melodischen Hauptgedankens eines Stückes (vgl. oben, I. (3)) weiterführt.
A. Eximeno vergleicht die mus. Komposition mit einer Rede, bei der man „zum Gegenstand einen Satz nimmt, auf welchen sich die anderen berufen", denn ebenso „pflegt man in der Musik eine kleine Modulation von einem, zwei oder drei Takten als Sogetto oder Motivo zu nehmen, auf welches sich die ganze Komposition beziehen läßt":

Dell'origine e delle regole della musica (Rom 1774): Siccome nel discorso si prende per argomento una proposizione,

alla quale si rapportano le altre, egualmente nella Musica si suol prendere una picciola modulazione di una, due o tre battute come Sogetto o Motivo, al quale se riferisca tutta la composizione; e qualora questa divien così fatta, che in tutte le sue parti chiaramente si rapporta al Motivo proposto nel principio, si dirà che è fatta con Unità di Motivo (58).

Neben der von Eximeno gezogenen Analogie zur Rhetorik, auf der die Gleichsetzung des Terminus „Motivo" für eine mehr oder weniger kurze Melodie („modulazione" bedeutet hier ‚eine der Tonart entsprechende Gestaltung'; → *Modulatio* II. (2)) mit dem Ausdruck „Sogetto" beruht (→ *Subiectum* I. (2)), bleibt seine Akzentuierung der einheitstiftenden Funktion des Begriffs festzuhalten: wenn die Komposition „in allen ihren Teilen sich deutlich auf das vorgegebene Motivo bezieht, so sagt man, daß sie mit Einheit des Motivo gemacht ist".
Die ästhetische Prämisse der Einheit in der Mannigfaltigkeit, die seit Beginn des 18. Jh. durch die Begriffsopposition von ‚unité' und ‚variété' umrissen (→ *Varietas* I. (2)(e)) und mit dem Begriff motif nicht nur in seiner Synonymität mit „sujet" (→ *Subiectum* V. (1)), sondern später auch in seiner davon abgehobenen Bedeutung (vgl. unten, II. (1), III. (2) u. V.) immer wieder verknüpft wird, hebt ähnlich J.-J. de Momigny unter Verwendung der gleichbedeutenden Bezeichnungen „Sujet, Dessein principal" und „Thème" hervor; zudem erwähnt er, daß in der Regel mehrere „Motifs" in einem Stück auftreten:

Cours complet d'harmonie et de compos., Bd. II (Paris 1805): MOTIF, Sujet, Dessein principal par lequel on commence un Morceau. Plus un Morceau a d'*unité*, et plus tout ce qui le compose sort directement ou indirectement du *motif* ou Thème, ou des Motifs qui le composent, car il est rare qu'il n'y ait pas plusieurs desseins ou thèmes dans un Morceau (686).

Diese Erläuterungen verändert Momigny in einem Beitrag für den gemeinsam mit N. E. Framery und P. L. Ginguené edierten Bd. II *Musique* der *Encyclopédie méthodique* (Paris 1818); er betont im Blick auf das „erste *motif*", daß es „den allgemeinen Charakter eines Stückes" ankündige (bestimmt seine Funktion also — ähnlich wie Grimm 1765 — als die eines primären Ausdrucksträgers), ergänzt den Hinweis auf „mehrere *motifs*" dahingehend, daß sie „eines mit dem anderen kontrastieren", und scheint diesen Begriff „motif" vom Ausdruck „sujet", der die Einheit garantierende Idee bezeichnet, zu unterscheiden:

Art. *Motif*: Le premier *motif* annonce le caractère général d'un morceau; mais un morceau est presque toujours composé de plusieurs *motifs* qui contrastent l'un avec l'autre. Il faut que les idées différentes qui forment un morceau d'une certaine étendue se rattachent toutes, par quelque point, au même sujet, pour que ce morceau ait de l'unité (166 b).

Ein Grund der beschriebenen Neuakzentuierung mag darin gelegen haben, daß im zit. Werk unter dem Stichwort *Motif* zunächst J.-J. Rousseaus Lexikonart. abgedruckt ist und somit dessen Text auf den von Momigny hinzugefügten Passus abgefärbt haben könnte, freilich mit der Verdrehung, daß Momigny den ästhetischen Begriff Rousseaus kompositionstechnisch spezifiziert und seinerseits als ästhetische Kategorie „sujet" einführt (ein Sachverhalt, der sich verwirrender noch mit dem Art. *Motif* des Castil-BlazeD [Paris 1821, ²1825, II, 53 f.] wiederholt, indem dort beide Begriffsdefinitionen ohne Kennzeichnung der unterschiedlichen Autorschaften zusammengefaßt werden).
Darüber hinaus reflektiert Momignys Feststellung, ein Stück sei meistens aus mehreren, gegensätzlichen „motifs" aufgebaut, offensichtlich die Entwicklung der Sonatensatzform, in deren Theorie schon Fr. Galeazzi dem Terminus Motivo einen hervorragenden Stellenwert zugewiesen hat, indem er beim Aufriß des zweiteiligen, „Melodìa" genannten Sonatensatzes als konstitutive Glieder des ersten Teils ein „*Motivo principale*" und ein „*Secondo motivo*" angibt:

Elementi teorico-pratici di musica, Bd. II (Turin 1796): Ogni ben condotta Melodìa dividesi in due parti... La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico, o Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda* (zit. nach S. Schmalzriedt 1985, 50a-51a).

Den Begriff Motivo (principale) charakterisiert Galeazzi des näheren als „gut hervorgehoben und wahrnehmbar" gestaltetes, melodisch-harmonisch abgeschlossenes (Haupt-)Thema des Satzes, wobei er — wie vor ihm Eximeno — auf die Metapher einer „musikalischen Rede" zurückgreift:

Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodìa, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su di cui tutta la Composizione aggirar si deve. E' lecito al Preludio l'incominciare in qualunque corda..., ma il Motivo deve infallibilmente incominciare colle corde costituenti il Tono...: deve poi esser ben rilevato e sensibile, poichè essendo egli il tema del discorso, se non vien bene inteso, neppur s'intenderà il consecutivo discorso: si fa sempre terminare il Motivo con una cadenza... (51a-52a).

Mit dem Ausdruck Secondo motivo bezieht sich Galeazzi dann allerdings nicht, wie man aus heutiger Perspektive zunächst annehmen würde, auf das zweite Thema des Satzes — dafür gebraucht er die Bezeichnung Passo Caratteristico oder Passo di mezzo —, sondern vielmehr auf einen in der Art des Kontrasubjekts einer Fuge mit dem ersten Thema verknüpften „Gedanken, der entweder aus dem ersten abgeleitet oder gänzlich neu erdacht" ist; daß er dabei von der „Periode" des ersten Themas spricht,

unterstreicht den Gesichtspunkt der Geschlossenheit, den er zu einem wesentlichen Kriterium des Begriffs motivo erhoben hat:

Chiamo *secondo Motivo* ciò che nella Fuga dicesi Controsoggetto, vale a dire un pensiere, che o dedotto dal primo, ovvero interamente ideale, ma bene col primo collegato succeda immediatamente al periodo del motivo... (52 a).

Möglicherweise in Anlehnung an Galeazzi registriert auch P. Lichtenthal in seinem Lexikonart. *Motivo*, dessen Substanz Momignys oben zit. Begriffserläuterung aus dem Jahre 1805 bildet, die Ausdrücke *„motivo principale"* und *„motivo secondario"* („nebensächliches motivo"); zudem übernimmt er mit seiner Anfangsformel „Idea primitiva e principale" als Synonym für „tema" anscheinend Rousseaus Wendung „l'idée primitive & principale" und verschmilzt so besonders eigentümlich dessen rein ästhetische mit einer (ästhetisch-)kompositionstechnischen Bedeutung:

LichtenthalD (Mailand 1826): MOTIVO, s. m. Idea primitiva e principale, tema, con cui si comincia per lo più un pezzo di musica.
Quanto più regna l'unità de' pensieri in un pezzo, tanto più tutto quello di cui è composto esce direttamente o indirettamente dal *motivo*, o da' *motivi* che lo formano; poichè è ben raro che non vi siano più temi in una composizione musicale, i quali però dovrebbero avere tutti una certa analogia fra loro. Da ciò derivano le espressioni *motivo principale, motivo secondario* ec. (II, 52).

Eine Aufspaltung des Terminus motif auf die beiden Hauptthemen eines Sonatensatzes hat explizit A. Reicha mit folgender Gliederung der Exposition unternommen; erstens „Das motif, oder der erste MUTTERGEDANKE", zweitens „eine Art BRÜCKE", drittens „EIN ZWEITER MUTTERGEDANKE, oder ein zweites motif", und viertens „einige neue Nebengedanken":

Traité de haute compos. mus., Bd. II (Paris 1826): *DE LA GRANDE COUPE BINAIRE*, Abschn. *De la première partie consacrée à l'exposition des idées*: Voici approximativement la marche des idées de cette première partie:
1° Le motif, ou la première IDÉE MÈRE. Il est composé d'une période complète, plus ou moins longue, et doit terminer dans le ton principal que nous supposons ici RÉ MAJEUR (zit. nach Schmalzriedt 1985, 59 a);
2° Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de PONT, composé d'idées accessoires, pour arriver à la SECONDE IDÉE MÈRE (60 a);
3° UNE SECONDE IDÉE MÈRE, ou un second motif. Ce second motif est en LA...
4° Après la seconde idée mère, on prolonge l'exposition par quelques nouvelles idées accessoires... (61 a).

Lit.: S. Schmalzriedt, Charakter u. Drama (mit Anh.), AfMw XLII, 1985.

II. Zunächst gleichbedeutend mit dem Begriff des Themas findet die Bezeichnung Motiv zu Beginn des 19. Jh. Eingang in die deutsche Musikterminologie, wobei die Publikation von Chr. Fr. D. Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (hg. von L. Schubart, Wien 1806) eine Übermittlerrolle gespielt haben könnte. Denn in den um 1784/85 einem Schüler diktierten, im Original verlorengegangenen Aufzeichnungen wird der Begriff Motiv als Grundidee einer Arie — wie ihn Fr. M. von Grimm 1765 registrierte (vgl. oben, I. (3)) — sowie der ihr verwandten Cavatine überliefert:

Kap. *Von d. mus. Kunstwörtern*: *Arie*. Ein künstliches Singstück, welches aus zwey Sätzen besteht, einem Vorder- und Nachsatz... Jede Arie muss ein bestimmtes insinuantes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten (357 f.);
Cavatine ist ein Zweig von der Arie... Das Motiv einer Cavatine muss gefühlvoll, rührend, verständlich, und leicht seyn (358).

Und auch als Kategorie der Instrumentalmusik ist die Bezeichnung Motiv berücksichtigt:

Rondo. Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwey Couplets bey, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein... (361).

Es fällt in den Bereich der Spekulation, ob bereits der Schüler Chr. Fr. D. Schubarts den Terminus in der dtsch. Schreibweise Motiv notierte, oder ob erst L. Schubart — der laut eigener Angabe manchen „Artikel... ergänzt, so manches in Sprache und Vortrag berichtiget" hat (*op. cit.*, *Vorrede*, III) — die Umschrift der im 18. Jh. üblichen franz. Orthographie Motif vornahm oder überhaupt den betreffenden Text oder Teile davon hinzufügte.
Jedenfalls dürfte die in Rede stehende Begriffsbedeutung durch die *Ideen*...interessierten mus. Kreisen — zumindest in Wien, woher bemerkenswerterweise auch der erste, unten zit. Beleg in der AmZ stammt — zur Kenntnis gebracht worden sein, zusätzlich verbreitet 1813 durch einen separaten Wiederabdruck des betreffenden Kap. (*Schubarts Erklärungen mus. Kunstwörter*, Wiener allgemeine mus. Zeitung I, 1813, 428-433).
Seitdem begegnet der dtsch. Ausdruck Motiv zusehends häufiger in meist anon. Zs.-Beiträgen, beispielsweise 1816 in der AmZ; die folgende Auswahl zeigt, daß er dabei auf thematische Gebilde unterschiedlichster mus. Formen bezogen wird:

Nachricht über ein Wiener Konzert am 28.1.1816 mit J. N. Hummels Septett d-moll, op. 74 (AmZ XVIII, 1816): Im

Finale (D moll) sind abermals mehrere bedeutende Motive zu einem gehaltreichen Ganzen verbunden, welche durch eine freye, kanonische Bearbeitung in allen Stimmen einen erhöheten Reiz erhalten... (120);
Rezension von Fr. Schneiders *Grande Sonate pour le Pianoforte*, op. 37 (ibid.): Führe der Componist fort, wie er bis dahin [sc. bis zum Ende des zweiten Satzes] geschrieben, so würde man dem Werke zwar alle Achtung nicht versagen können: aber dem Gefühl würde das Ganze nicht wohlthun...; zumal da die bis hieher zu Gehör gebrachten Ideen und Motive nicht eben unerhört sind... (382);
Rezension von J. Weigls *Il ritorno d' Astrea* (ibid.): Zum letztenmal ertönt noch in diesem Tonstück [sc. einem Terzett] das erste Motiv des Volksgesanges... (563);
Rezension von L. van Beethovens 7. Symphonie A-dur, op. 92 (ibid.); zum Beginn der Reprise im ersten Satz: Nach mehren frappanten Ausweichungen... tritt nun wieder in der Tonica das Hauptmotiv ein: aber ganz anders gestellt. Die ersten Violinen nämlich spielen die Grundmelodie, die zweyten schwirren mit den Violen in 16theil-Noten, die Bässe arbeiten mit dem Thema in der Gegenbewegung... (818 f.);
zum zweiten Satz: Indem mit dem 24sten Takt abermals das Thema beendigt ist, tritt die erste Violin mit demselben Motiv ein... (820).

Zwar hat E. Th. A. Hoffmann vorher schon in Rezensionen für die AmZ ebenfalls das Wort Motiv gebraucht, etwa 1813 im Blick auf die Durchführung des ersten Satzes von Beethovens Klaviertrio Es-dur, op. 70, Nr. 2:

Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wiedererkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichtum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baums, darbieten (*Schriften zur Musik*, ed. Fr. Schnapp, Neuausg. München 1979, 133).

Doch handelt es sich hier um eine romantisch-poetisierende Metapher, die den durch J. W. von Goethe etablierten Begriff des Motivs in der bildenden Kunst — vgl. dazu den weiter unten anschließenden Exkurs — auf die Musik überträgt, ebenso wie Hoffmann in seinen Rezensionen oft den allgemeinsprachlichen Ausdruck im Sinne des Beweggrundes verwendet, zum Beispiel wenn er 1813 zu Beethovens Messe C-dur, op. 86 feststellt, daß im *Cum sancto spiritu* „ein ganz fremder Zwischensatz von funfzehn Takten, dessen Motiv in der Fuge durchaus nicht enthalten ist, eintritt" (loc. cit., 162). Eine der ersten definierten Gleichsetzungen der Termini Motiv und Thema liefert C. Gollmick:

Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde (Ffm. 1833): *Motiv*, Thema, Aufgabe, ist jede Melodie, über welche etwas componirt wird (197; nahezu gleichlautend 51 u. 218).

Ähnlich dokumentieren die von C. Czerny besorgten dtsch. Ausgaben der Schriften A. Reichas explizit die Synonymie der beiden Termini, sei es im Hinblick auf die Sonatensatzform in einem eigenständigen Text Czernys, in dem er bei den Erläuterungen der Durchführung und Reprise teilweise noch die franz. Orthographie Reichas beibehält —

Über d. Formen u. d. Bau jedes Tonstückes (1832), als *Zusatz d. Übersetzers* eingefügt in die zweisprachige Ausg. von Reichas, oben am Ende des Abschn. I. (5) zit. *Traité de haute compos. mus.*, in: *Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos.* (Wien 1832-34): § 10. Wenn der Tonsetzer im ersten Theil einer regelmässigen Sonate sich durch die vorgezeichneten Formen etwas gebunden fühlen muss, so hat er dagegen im zweiten Theil ein um so weiteres Feld zur Entwicklung seiner Ideen, Durchführung der bereits vorhandenen Motive...
§ 11. ...Ein besonderer, die Aufmerksamkeit spannender Reiz kann in die, zu dem Hauptmotif wieder zurückführenden letzten Takte gelegt werden, wenn sie wohl vorbereitet worden sind.
§ 12. Ist man endlich bei dem Hauptthema wieder angelangt, so wird es... wiederhohlt... (318; ed. P. Cahn, Musiktheorie I, 1986, 263a-b) —,

sei es in der Übers. eines Abschn. aus Reichas *L'art du compositeur dramatique* (Paris 1833), in der Czerny im rhetorischen Wechsel die Bezeichnung motif sowohl mit „Motiv" als auch mit „Thema" wiedergibt:

Die Kunst d. dramatischen Compos. (Wien 1835): *Des motifs musicaux*: Si les Compositeurs veulent obtenir des succès au théâtre, il faut que leur Musique soit riche en motifs heureux. Les motifs saillants sont le plus souvent des enfants du hazard... (121 a);
Von d. mus. Motiven oder Thema's: Wenn die Tonsetzer auf dem Theater Erfolge erringen wollen, so muss ihre Musik reich an glücklichen Motiven sein. Geistreiche Thema sind meistens die Geburten des Zufalls... (121 b).

Auch R. Wagner hat als Ergänzung des ihm schon geläufigen Terminus Thema den Ausdruck Motiv aufgegriffen, den er vermutlich während seines Aufenthaltes in Paris kennenlernt; jedenfalls gebraucht er ihn erstmals in einem dort 1841 verfaßten Aufsatz bei einer Eloge auf Chr. W. Glucks Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide*:

Über d. Ouvertüre, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp (Lpz. 1914): Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daherschreitenden Hauptmotivs die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andre Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt...
Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig... für immer dartun, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst G l u c k der gleiche Erfolg

gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre... noch allerhand Nebenmotive gestellt... Zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung... nach einer Kulmination erkennen... Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Dramas erst seine höhere Bedeutung gibt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz nicht minder ähnlichen Abschluß zu geben... Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Sujet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung liegen, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt (VII, 133 f.).

Einerseits zeichnet sich hier bereits die spezifische Färbung ab, die Wagner später dem Ausdruck Motiv in „Berührung mit dem dramatischen Sujet" verliehen hat und für die der eigenständige Begriff des Leitmotivs eingesetzt worden ist.
Andererseits hat Wagner zeitlebens im Zusammenhang mit Instrumentalmusik die Bezeichnung Motiv als Synonym für Thema weiterverwendet, etwa wenn er 1860 J. Haydns Rolle bei der Entwicklung der Symphonie umreißt –

„Zukunftsmusik", loc. cit.: H a y d n war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab (I, 196) –,

oder wenn er 1879 zur Unterscheidung „dramatischer Kompositionen" von „symphonischen" über die „thematischen Motive eines Symphoniesatzes" redet (*Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama*, loc. cit., XIII, 282 f.).

Lit. P. Cahn, Carl Czernys erste Beschreibung d. Sonatenform (1832), Musiktheorie I, 1986.

*

Exkurs: Der franz. Begriff motif ist im 18.Jh., anknüpfend an die allgemeinere scholastische Bedeutung im Sinne einer bewegenden Potenz, auch mit dem Gegenstand oder Stoff eines Kunstwerkes in Verbindung gebracht worden. In mus. Beziehung dokumentiert diesen Wortgebrauch beispielsweise M. Chabanon, wenn er in einer Polemik gegen J.-J. Rousseau feststellt, dieser hätte bei intimerer Kenntnis der poetischen Sprache sowie der Musik neben anderen Unzulänglichkeiten es vermieden, kleine galante sittliche Betrachtungen „als motifs seinen airs zu geben":

De la musique (Paris 1785): Je ne craindrai point de le dire; Rousseau plus imbu, plus pénétré du véritable esprit de la Musique, n'eût point donné à ses Cantates le double visage de l'allégorie... Il eût jeté dans ses récits plus de mouvement...; il eût sur-tout evité de donner pour motifs à ses airs, de petites moralités galantes... (243).

Vor diesem Hintergrund, aber von der franz. Bedeutung eines bloßen ‚Stoffs' abgehoben, hat J. W. von Goethe den literarischen Begriff des Motivs hinsichtlich einer – zunächst außerhalb des Kunstwerkes bestehenden – typischen Situation, die einen bestimmten Lebensbereich charakterisiert und vom Künstler zum kennzeichnenden Inhaltselement erhoben wird, eingeführt.
So läßt er in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1785; Gedenkausg. VII) den Protagonisten das Problem einer plausiblen Hamlet-Bearbeitung dahingehend lösen, daß „die großen innern Verhältnisse der Personen und der Begebenheiten" (317) unangetastet bleiben, nicht aber die – auf eher zufälligen Ereignissen beruhenden –„äußern Verhältnisse der Personen" (318), um „diese äußern, einzelnen, zerstreuten und zerstreuenden Motive alle auf einmal weg zu werfen und ihnen ein einziges zu substituieren", nämlich „die Unruhen in Norwegen" (319).
Ausführlicher noch erhellt diese besondere Verwendung des Terminus aus einem Gespräch mit J. P. Eckermann (18.1.1825; loc. cit., XXIV), in dem Goethe „die köstlichen Motive" (136) von ihm rezensierter Gedichte lobt und dabei betont, daß „die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht" (138).
Und auch auf die bildende Kunst hat Goethe den vom „Gegenstand" unterschiedenen Begriff des Motivs übertragen:

Einleitung (1798) zu den *Propyläen*: Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden, oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen möchten.
Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen (loc. cit., XIII, 146);
Nachricht an Künstler u. Preisaufgabe (1799): Bei allen eingehenden Zeichnungen... wird hauptsächlich die Erfindung unser Urteil lenken. Es wird als das höchste entschiedenste Verdienst angerechnet werden, ... wenn alles bis aufs Geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten... (ibid., 258 f.);
Notiz zu *Die Externsteine* (1824): Das auf den Externsteinen bemerkte Motiv, daß des Sohnes Haupt auf das Haupt der Mutter herabhängt, findet sich auch im Dom zu Assisi... (ibid., 977).

Lit.: W. Veit u. W. Kambartel, Art. Motiv, Abschn. II. u. III., Historisches Wörterbuch d. Philosophie, hg. von J. Ritter u. K. Gründer, Bd. VI, Basel 1984.

*

(1) A. B. Marx beschränkt den Ausdruck Motiv unter Abgrenzung vom Thema auf eine als „Keim und Trieb" der mus. Gestaltung dienende Formel von zwei oder mehr Tönen und lenkt damit die Geschichte des Begriffs in eine neue Richtung.
In seiner Abh. *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. 1837) geht er von der Melodiebildung durch Rhythmisierung einstimmiger Tonfolgen aus und

entwickelt zunächst am Beispiel einer achttaktigen, diatonisch von c^1 bis c^2 aufsteigenden und wieder zum Ausgangston zurückkehrenden Melodie als Grundformen mus. Konstruktion die „*Periode*", in der „zwei Sätze, Satz und Gegensatz, sich zu einem grössern Ganzen vereinigt haben", den „*Satz*", der ein „in sich genügendes, bestimmt abgeschlossenes einfaches Tongebilde, das also nicht Periode ist, nicht aus Vorder- und Nachsatz besteht", darstellt, sowie den „*Gang*" als „Tongebilde, das eines solchen Abschlusses entbehrt" (24).
Danach analysiert er, sich auf die erste, viertaktige Hälfte seines Beispiels beziehend, den „Satz" des näheren, aus dem man wiederum „verschiedene Tongruppen sondern" könne (26), etwa Folgen von zwei Viertel- oder Achtelnoten, von einem Viertel und zwei Achteln oder zwei Achteln und einer halben Note. Und nachdem Marx festgestellt hat, „dass aus einer oder mehrern dieser Formeln das Ganze eines Satzes zusammengesetzt ist", führt er im Blick darauf den Terminus Motiv ein:

Solche Formeln, welche den Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes enthalten, wollen wir Motive nennen. Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten; in solchen Motiven, können wir sagen, besteht der Inhalt aller Tongebilde, und wir müssen betrachten, wie diese Keime zu hegen, zu benutzen, zu vervielfältigen sind, um uns stets neue Sätze, Gänge und Perioden zu gewähren (27).

Wenn Marx bei seiner Begriffsdefinition von „Motiven" als „Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes" spricht, so betont er damit die bereits im Begriff des Motivs angelegte Idee einer gewissermaßen organischen kompositorischen Entwicklung und zeigt sich sowohl in der dahinterstehenden allgemeinen biologischen Vorstellung als auch in der speziellen Wortwahl durch J. W. von Goethes Arbeiten über die Morphologie der Pflanzen beeinflußt.

*

Exkurs: Zwar hat Marx nicht direkt aus Goethes Schriften zitiert, doch läßt sich eine Verbindung von seinem Begriff des Motivs zu Goethes grundlegender These ziehen, nach der die pflanzliche „Natur ... die verschiedensten Gestalten durch Modifikation eines einzigen Organs darstellt" (*Die Metamorphose d. Pflanzen*, 1790; Gedenkausg. XVII, 22), nämlich des Blattes, das für ein fehlendes „allgemeines Wort" einsteht (57). Indes setzt Goethe die „*Organische Einheit*" im Sinne einer „Identität der Teile in den verschiedensten Gestalten" (*Vorarbeiten zu einer Physiologie d. Pflanzen*, um 1795; loc. cit., 122) dialektisch zugleich als „*Organische Entzweiung*"; wenn sämtliche Pflanzenteile „aus einem idealen Urkörper entsprungen" vorgestellt würden, müsse man diesen „schon in seinem Innern entzweit denken, denn ohne vorher gedachte Entzweiung des einen läßt sich kein drittes Entstehendes denken" (123). Hier liegt im Postulat der inneren Entzweiung eine Analogie, da Marx den Terminus Motiv auf ein gleichfalls bereits in sich differenziertes Gebilde von mindestens zwei Tönen bezieht (in diesen Zusammenhang gehört auch seine Äußerung: „das kleinste Motiv ist... schon... gestaltetes Leben"; vgl. das vollständige Zitat unten, II. (2)). Darüber hinaus besteht eine Parallele in der Wortwahl, indem Goethe den Sachverhalt auch unter Verwendung des Ausdrucks „Keim" umrissen hat:

op. cit. (um 1795): Keim der Wurzel und des Blatts.
Sie sind miteinander ursprünglich vereint, ja eins läßt sich nicht ohne das andere denken.
Sie sind auch einander ursprünglich entgegengesetzt (124).

Zudem schrieb Goethe eine Elegie auf *Die Metamorphose d. Pflanzen* (1798), die Marx möglicherweise gekannt hat und in der nacheinander die Wörter sowohl „Keim" als auch „Trieb" vorkommen:

Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild / Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt, / Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos; / Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt, / Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend, / Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht. / Aber einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung, / Und so bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind. / Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneuet, / Knoten auf Knoten getürmt, immer das erste Gebild (Gedenkausg. I, 204).

*

Des weiteren enthält Marx' Begriffserklärung eine deutliche Absage an jeglichen Schematismus hinsichtlich der Frage, nach welchen Kriterien eine mus. Gestalt als Motiv zu bestimmen ist, indem die Antwort offen gelassen und somit der jeweiligen analytischen Abwägung anheimgestellt wird. Seine diesbezügliche Aussage („Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten") bildet demgemäß den Kern einer wenig später verfaßten Kurzdefinition des Terminus Motiv —

Allgemeine Musiklehre (Lpz. 1839): Jede Gruppe von zwei, drei, oder mehr Tönen, welche als Grundstoff zu einer Tonfolge dient, wollen wir ein Motiv der Tonfolge nennen (167) —

und wird von Marx bei einer Überarbeitung seiner *Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [6]1863) noch dahingehend pointiert, daß „es von uns abhängt, eine beliebige Zahl von Tönen als Motiv zusammenzufassen" (33); zudem erörtert er die vom kompositorischen Kontext abhängige Relativität der Kategorie des Motivs nun auch ästhetisch mit der Folgerung, daß „nicht das Motiv für sich, sondern dasselbe und seine Verwendung den künstlerischen Werth bedingt" (34).
Begründet in der Konzeption seiner Kompositionslehre als „genetische Theorie, die das Differenzierte aus dem Einfachen stufenweise hervorgehen läßt"

(C. Dahlhaus 1984, 78), führt Marx die Bezeichnung Motiv im Rahmen der Melodielehre zwar zunächst primär in Verbindung mit bestimmten Intervallfolgen ein, behandelt dann aber auch „eine Reihe neuer Motive, die in der Wiederholung eines Tones bestehen, ...also blos rhythmischer Natur sind" (*op. cit.*, Bd. I, Lpz. 1837, 36), sowie im Übergang zum zweistimmigen Satz „*Harmonische Motive*":

Bisher haben wir nur zweierlei Motive und Bildungen gekannt, nämlich Motive der Tonfolge und rhythmische Motive. Jetzt treten Motive eines dritten Stoffes, nämlich harmonische Motive dazu... (46).

Marx konkretisiert demnach den Begriff des Motivs im Blick auf unterschiedliche Dimensionen des Tonsatzes, die zusammengefaßt oder auch einzeln wirksam werden können; beispielsweise erläutert er die „*Auffindung der Motive*" für eine Variation dergestalt, daß man „nach der Wahl des Themas" diesem „rhythmische, melodische, harmonische, kontrapunktische Motive" entnehmen müsse (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. II, Lpz. 1838, 489). Wenn Marx dabei auch „kontrapunktische Motive" nennt, dann ist damit das nahezu uferlose — hier wie im folgenden nur an wenigen bemerkenswerten Fällen exemplarisch erfaßbare — Feld begrifflicher Epitheta betreten, mit deren Hilfe weniger die als Motiv bezeichnete Tonformel selbst als vielmehr ihre kompositorische Funktion innerhalb eines Werkes angedeutet werden soll; so begegnet etwa bei Marx noch der Ausdruck „Hauptmotiv" für eine vorrangige, mehrfach wiederholte Tongruppe (*op. cit.*, Bd. I, 31), oder für das „Grundmotiv der Bewegung" eines Walzers die Bezeichnung „Tanzmotiv" (*op. cit.*, Bd. II, 55), die über ihre kompositionstechnische Bedeutung hinaus auch ein Moment des mus. Gehalts charakterisiert.

Nicht zuletzt hebt Marx im Zusammenhang mit der Variation auch die einheitstiftende Funktion hervor, die schon im 18. Jh. dem Begriff des Motivs zugesprochen wurde (vgl. oben, I. (5)) und seitdem in sowohl formaler als auch ästhetischer Hinsicht eine Konstante geblieben ist:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. [1845] ⁵1879): Jede Variation gilt als Aufgabe, ein besondres Motiv durchzuführen... Daher haben wir an jedem Motiv so fest zu halten, als der angemessene Gang des Ganzen gestattet. Dies verspricht Einheit und Karakter jedes einzelnen Satzes... (60).

Die bei Marx im Hintergrund sämtlicher Ausführungen stehende Abgrenzung des Terminus Motiv von dem des Themas ist zwar an keiner Stelle in einer einprägsamen Maxime exponiert, wird aber doch in einem Passus über die *Vorbereitungen auf d. Fugenform* (*op. cit.*, Bd. II) deutlich dargelegt:

Das frühere Motiv soll Hauptsache, Hauptsatz werden.
Dann muss es sich über seinen bisherigen Standpunkt erheben; es muss aus einem blossen Keim und aus einer blos vorübereilenden gangartigen Melodie ein in sich abgeschlossener Satz, ein Thema werden. Nur so ist es werth und fähig, der wesentliche Inhalt eines ganzen Tonstückes zu sein (200).

Von solch expliziter terminologischer Trennung zwischen „Motiv" als bloßem „Keim" in Gestalt einer offenen, „gangartigen Melodie" und „Thema" als demgegenüber geschlossenem „Hauptsatz" muß jener singuläre, früher datierende Beleg geschieden werden, in dem C. Czerny den Beginn einer wohl von ihm selbst komponierten Sonatine in C-dur anscheinend ähnlich differenzierend kommentiert hat:

Über d. Formen u. d. Bau jedes Tonstückes (1832), in A. Reicha, *Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos.* (Wien 1832-34): § 15. Diese *Sonatine*... ist auf das einfache Motiv: [Notenbeispiel: doppelt punktiertes Viertel c^2, Sechzehntel d^2, Achtel h^1] gebaut, welches in beiden Theilen häufig in verschiedenen Lagen wiederkehrt, und also gewissermaßen durchgeführt wird.
§ 16. ÜBER DEN ERSTEN THEIL.
Die ersten 8 Takte bilden, in einer vollständigen Periode, das Thema (323; ed. P. Cahn, Musiktheorie I, 1986, 268 a).

Denn Czerny rückt lediglich implizit die Begriffe Motiv und Thema auseinander; sein hier dokumentierter Wortgebrauch läßt sich nicht durch vergleichbare Parallelstellen bestätigen, indem er vielmehr sonst die beiden Bezeichnungen synonym zu verwenden pflegt (vgl. oben, II.).

Lit.: C. Dahlhaus, Ästhetische Prämissen d. „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx, AfMw XLI, 1984.

(2) J. Chr. Lobe knüpft zwar mit seiner *Compos.-Lehre oder umfassende Theorie von d. thematischen Arbeit u. d. modernen Instrumentalformen* (Weimar 1844) insofern unmittelbar an die Darlegungen A. B. Marx' an, als er erklärtermaßen dessen Unterscheidung der Begriffe Motiv und Thema übernimmt:

Das Wort Motiv wird in der musikalischen Kunstsprache von Vielen in einem weiteren Sinne so gebraucht, dass sie darunter eine ganze Melodie, namentlich ein Thema verstehen. Die Beschränkung seiner Bedeutung auf die kleinen und kleinsten Theile, in welche eine Melodie zerlegt, oder aus welchen sie zusammengesetzt werden kann, hat, meines Wissens, der um die Compositionslehre in vielfachen Beziehungen hochverdiente B. A. Marx [sic!] aufgestellt (15).

Doch modifiziert Lobe die nähere Bestimmung des Terminus Motiv und bezieht ihn in einer schematischen Deduktion auf den Inhalt eines Taktes, ausgehend von der „Urgestalt aller möglichen Thema's", nämlich einer „Melodie von acht Takten"

(3); diese zergliedert er im Sinne einer absteigenden Hierarchie von „Periode", „Satz", „Abschnitt" und „Motiv", veranschaulicht am Thema des Finalsatzes aus J. Haydns D-dur-Symphonie, Hob. I: 104 (‚7. Londoner'):

Die Haydn'sche Melodie liegt in dem Raume von acht Takten. Diesen durch einen musikalischen Gedanken von acht Takten ausgefüllten Raum nennen wir eine Periode...
Es lässt sich leicht daran bemerken, dass sie in kleinere Gedanken getrennt werden kann. Sehr deutlich für das Gefühl ist sie in zwei Hälften von je vier Takten abzutheilen...
Eine solche halbirte Periode von vier Takten nennen wir einen Satz.
Dieser Satz kann aber wieder in zwei kleinere Tonbilderchen von je zwei Takten getrennt werden...
Einen solchen halbirten Satz von zwei Takten nennen wir einen Abschnitt.
Endlich lässt sich ein solcher Abschnitt noch in zwei kleinere Tonbilderchen von je einem Takte trennen, und es bleibt dennoch etwas Selbständiges, wenn gleich in immer unbefriedigenderer Gestalt, übrig...
Ein solcher halbirter Abschnitt heisst ein Motiv (4 f.).

Auch wenn Lobe im Anschluß notiert, man könne ebensogut „von den Theilen zu dem Ganzen zusammensetzend gelangen" mit der umgekehrt resultierenden „Ordnung... Motiv. Abschnitt. Satz. Periode" (5), so vertritt er doch im Gegensatz zu Marx keine entwickelnd-organische, sondern vielmehr eine statisch-architektonische Auffassung, nach der an den Umfang eines Taktes gebundene „Motive" wie „Tonbilderchen" bausteinartig im Thema zusammengefügt sind:

Jedes der in dem Haydn'schen Thema erscheinenden acht Motive fängt mit dem Beginn des Taktes an und hört am Ende desselben auf. In dieser Weise sind viele Melodien gebildet (6).

Dabei kennzeichnet Lobe Taktinhalte, die nicht nur aus Tönen, sondern auch aus Pausen bestehen, als „unvollständige Motive", wozu auch Füllungen durch „nur eine Note und zwei Pausen" gezählt werden (7). Daneben registriert er unter dem Terminus Motiv auftaktige Gebilde, die „nicht immer streng in den Raum des Taktes, sondern auch in zwei Hälften derselben, ja noch auf ungleichere Takttheile fallen" (11), entwickelt jedoch sein weiteres Begriffsinventar ausschließlich im Sinne der Identität von Motiv und Takt: „die Motive aus einer einzigen Note, die den ganzen Takt einnimmt", heißen „einfache Motive", und „alle andern Motive, die aus mehreren Noten bestehen, hinsichtlich ihrer Notenfiguren, zusammengesetzte Motive" (13); sofern die letzteren noch unterteilbar sind, gelten die „aus Zergliederung von Motiven hervorgehenden Tonfiguren" als „Motivglieder" (14).
Daß Lobe selbst das gegenüber der kompositorischen Realität häufig Gewaltsame seiner Verkettung der Kategorien Motiv und Takt nicht verborgen geblieben ist, zeigt ein entsprechendes Eingeständnis im *Anhang* der *Compos.-Lehre* (das er freilich danach durch Gegenbeispiele sogleich wieder abzuschwächen versucht):

Nach meiner Eintheilung der Motive, in Takte, kommen in den Tonwerken mancherlei Gestaltungen vor, die sich scheinbar nicht besonders dazu fügen wollen (168).

Indes rührt Lobes kombinatorische Formalisierung des Begriffs Motiv wohl aus der Absicht her, auf dieser Grundlage eine — wie der Untertitel seines Buches verlauten läßt — „umfassende Theorie von der thematischen Arbeit" vorzulegen, als deren „Umbildungsmittel" Techniken wie „Versetzung" (Transposition eines „Motivs"), „Verengerung", „Erweiterung" und „Verkehrung" (seiner Intervallschritte) oder rhythmische „Vergrösserung" und „Verkleinerung" aufgezählt werden (16 ff.).
Dabei prägt Lobe außerdem einen Ausdruck, der in der Folgezeit auch von manch anderen Autoren in wechselnden Bedeutungen verwendet worden ist (vgl. etwa H. Riemann, zit. unten, IV. (1)(a); A. Halm und E. Kurth, zit. unten, IV. (3)(a)). Und zwar bezeichnet er in einem zunächst rein kompositionstechnischen Sinne die „ursprüngliche Erscheinung des ersten Motivs in dem Haydn'schen Finalsatze" als „Urmotiv" (16, mit Anm.), um danach an verschiedenen Themen das Auftreten solcher „wirklich neuen Motive (Urmotive)" zu untersuchen (30). Darüber hinaus dient ihm die Kategorie des Urmotivs aber auch als ästhetisches Kriterium —

Vielleicht könnte man im Allgemeinen sagen, dass Melodieen mit wenigen Urmotiven fasslicher, als welche mit sehr vielen wären, dass dagegen aber auch solche aus nur einem Motive oder gar aus einem Motivgliede herausgesponnen, leicht monoton werden können (35) —

sowie als Begriff, der die Analyse zur Basis der mus. Erfindung führt: im erneuten Blick auf Haydns Finalsatz hält er „als Urmaterial des ganzen Stücks fünf verschiedene, wirklich neue Motive" fest (133).
Überhaupt ist Lobes Interpretation des Terminus Motiv relativ rasch und weit verbreitet worden (vgl. unten, III.), möglicherweise nicht zuletzt aufgrund der knappen, einprägsamen Definition, die sein *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [1850] [3]1866) enthält:

Motiv.
Den Figureninhalt eines Taktes nennen wir Motiv.
Einfaches Motiv.
Enthält der Takt seine grösste Note blos, so ist das Motiv einfach...

Zusammengesetztes Motiv.
Hat der Takt zwei oder mehr Noten, so heisst die Figur zusammengesetztes Motiv (11).

Auch Marx hat offensichtlich von Lobes Begriffsauffassung Kenntnis bekommen und in Reaktion darauf seiner *Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [6]1863) eine Fußnote eingefügt, die sich auf seine Aussage bezieht, daß „es von uns abhängt, eine beliebige Zahl von Tönen* als Motiv zusammenzufassen"; als Resultat eines „äusserlichen, reinmechanischen Verfahrens" kritisiert er darin ein „Motiv von Einem Ton" als „Unding", wobei er in Übereinstimmung mit Goethes Idee des in sich entzweiten „idealen Urkörpers" (vgl. oben, II. (1) Exkurs) argumentiert, daß selbst „das kleinste Motiv" bereits „gestaltetes Leben" — ein Ausdruck, mit dem Marx möglicherweise auch auf Fr. Schillers ästhetische Bestimmung des „Schönen" als „lebende Gestalt" anspielt (*Über d. ästhetische Erziehung d. Menschen* [1795], 15. Brief; Sämtliche Werke, hg. von O. Güntter u. G. Witkowski, Bd. XVIII, 59) — darstellen müsse, um seinerseits „das ganze volle Leben der Kunst" hervorbringen zu können:

Kann folglich nicht auch ein einzelner Ton als Motiv gelten? — Diese bisher nicht aufgeworfene Frage nöthigt uns ein neuerdings hervorgetretner Missverstand auf, der nicht sowohl an sich selber für flüchtig Fassende nachtheilig werden könnte, als vermöge des äusserlichen, rein-mechanischen Verfahrens, dem er entsprungen ist. Ein Motiv von Einem Ton ist ein Unding, so gewiss, wie für jeden Metriker ein Versfuss von Einer Silbe oder in der musikalischen Rhythmik etwa der 1/4 oder 1/8 Takt. Der einzelne Ton, wie die einzelne Silbe oder der einzelne Zeittheil, sind nur der an sich noch gleichgültige, bedeutungslose Stoff, aus dem Versfüsse, tonische oder rhythmische Verhältnisse sich bilden; ein Verhältniss aber — oder, anschaulicher ausgedrückt: ein Gebilde, das irgend ein noch so einfaches Verhältniss kundgeben soll, erfodert wenigstens zwei Momente, die eben zu einander in Verhältniss treten. Der einzelne Ton ist blosser Stoff, das kleinste Motiv ist aber schon Gestalt, gestaltetes Leben, — und muss es sein, weil aus ihm alle weitern Gestaltungen, das ganze volle Leben der Kunst, hervorgehn und nur aus Leben Leben erzeugt werden kann (33, Anm. *).

Indes ist ungeachtet dieser Kritik die Bewertung eines Tones als Motiv weiter überliefert worden. So weist H. Kretzschmar zwar im *Vorwort* einer durch ihn besorgten Neuaufl. von Lobes *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [5]1884) darauf hin, er habe „unhaltbare oder fragliche Erklärungen und Definitionen, — wie die Gleichstellung von Takt und Motiv —, zu berichtigen" versucht (XIII); doch relativiert er im Grunde genommen nur die Identifikation von Takt und Motiv und läßt die Benennung eines Einzeltons als Motiv unverändert gelten:

Motiv.
Motiv ist eigentlich das kleinste selbständige Glied eines musikalischen Gedankens. Das Motiv kann einen Theil des Taktes ausmachen, es kann mit dem Takte zusammenfallen, es kann drittens mehr betragen als einen Takt. Nur aus praktischen Gründen identificiren wir hier Takt und Motiv und nennen den Figurengehalt eines Taktes: Motiv.
Einfaches Motiv.
Enthält der Takt seine grösste Note bloss, so ist das Motiv einfach (9).

III. Mit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird die Etablierung der eingegrenzten Bedeutung des Begriffs Motiv vollzogen.
Ein erstes Indiz dafür liefern zum einen Wortverwendungen, die stillschweigend zwischen den Bezeichnungen Motiv und Thema differenzieren, etwa wenn Th. Uhlig darstellt, daß in L. van Beethovens Symphoniesätzen die „dramatische Entwickelung" eines einzigen „Hauptgedankens" dominiere:

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet (NZfM, Bd. 32, 1850): Sei dieser Hauptgedanke nun Motiv, Theil einer Periode, vollständiges Thema...: immer ist es... die Vollendung... desselben, dem der ganze Tonsatz dient (30 a).

Und als ein Beispiel erörtert Uhlig den zweiten Satz *Marcia funebre* der 3. Symphonie Es-dur, op. 55, in dem (einsetzend mit Takt 173) „der Eintritt des Hauptthemas, des eigentlichen Trauermarsches über einem höchst charakteristischen Baßmotive" das „Tonbild" vollende (34 a).
Zum anderen begegnen ansatzweise Umschreibungen des eingegrenzten Begriffs Motiv. So spricht E. Fr. Richter von der Gliederung einer Periode in zwei (meist viertaktige) Abschnitte, wobei „beide Abtheilungen aus gleichen Motiven (melodische Bestandtheile) gebildet" seien; während es sich hier um eintaktige Tongruppen handelt, erläutert er danach „die Trennung der Melodie in zwei Hälften durch Wiederholung des kurzen aus zwei Takten bestehenden Motives" (*Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse*, Lpz. 1852, 5) und paraphrasiert den Begriff später zusammenfassend im Blick auf „die Form eines musikalischen Gedankens" — nämlich eines achttaktigen Themas — und „gewisse Bestandtheile desselben, die Motive genannt werden" (44).
Vor allem aber häufen sich zunehmend ausdrückliche Definitionen des Terminus Motiv, die vorwiegend in der Nachfolge J. Chr. Lobes stehen:

H. Wohlfahrt, *Wegweiser zum Componiren* (Lpz. [1858] [3]1877): Die Periode lässt sich... in kleinere Theile trennen... Man nennt die halbirte Periode von 4 Takten einen Satz, den halbirten Satz von 2 Takten einen Abschnitt, und den halbirten Abschnitt von 1 Takte ein Motiv.
Zu bemerken ist hier noch, dass das Wort Motiv auch

oft in einem w e i t e r n Sinne gebraucht wird, wo man darunter eine g a n z e M e l o d i e versteht... Wir nehmen das Wort Motiv hier durchgängig im oben genannten Sinne, wo es die kleinste Abtheilung einer Periode bezeichnet (6 f.);
Wir haben schon bemerkt, dass nicht eine einzige Periode aus lauter n e u e n Motiven besteht, sondern einige Motive sind nur Umbildungen anderer, die wir U r m o t i v e nennen wollen (15);
DommerL (Heidelberg 1865): *Motiv*, das kleinste Glied eines Tongedankens, s. P e r i o d e (578);
Art. *Periode, Periodenbau*, Abschn. 4) M o t i v e : Man ersieht..., dass ein Motiv keineswegs an die Grenzen des Taktes gebunden ist, sondern dass es den Takt ebensogut überschreiten darf als es ihn nicht auszufüllen braucht; und ferner, dass man eine Melodie wohl auf verschiedene Arten in Motive zerlegen kann... Ueber die Länge derselben ist nichts allgemeines zu sagen; viel über einen Takt werden sie sich in der Regel nicht ausdehnen, ohne wiederum in mehrere kleinere Glieder zu zerfallen; hingegen können sie sehr kurz sein, aus zwei Noten oder gar nur aus einer Note und etwa einer Pause bestehen... (677);
F. L. Schubert, *Vorschule zum Componiren* (Lpz. [2]1869): Im engeren Sinne versteht man unter Melodie einen einzelnen Gesang und sagt statt Lied: Melodie, Weise oder auch Motiv. Unter Motiv wird jedoch von Andern nur der Figureninhalt eines Taktes, er mag nun aus einer oder mehreren Noten bestehen, bezeichnet... (73).

Lediglich A. Reißmann scheint sich an A. B. Marx' Bestimmung des Begriffs Motiv als „Keim" eines „Satzes" orientiert zu haben, die er freilich insofern seltsam schattiert, als zunächst der Ausdruck Motiv gleichbedeutend mit „Satz" hinsichtlich eines Tetrachordes eingeführt wird:

Lehrbuch d. mus. Kompos., Bd. I (Bln 1866): Jede Tonleiter... besteht aus zwei ganz gleich gebildeten Sätzen, die wir, weil sie einen bestimmten, im Ausgangspunkt bereits angedeuteten Gipfel- und Endpunkt haben, in welchem sich die ganze Bewegung concentriert, *Motive* nennen (8);
Wir haben jetzt schon die Grundformen aller musikalischen Gestaltung aus der Tonleiter entwickelt.
Die kleinsten Gebilde nannten wir *Motiv*, deren Verarbeitung, wenn sie zum befriedigenden Schluss... führen, einen *Satz*, oder wenn ein solcher Abschluss nicht vorhanden ist, einen *Gang* ergiebt (11).

Gegen Ende des 19. Jh. haben dann zahlreiche Abh. den Begriff Motiv, abgehoben von dem des Themas, vollends etabliert. L. Wolffs synonyme Wortverwendung „Motiv oder Thema" (*Geschichtliche Studien über d. mus. Motiv u. seine Durchführung*, Lpz. 1890, 2) ist obsolet und singulär. Vielmehr bezieht man den Terminus Motiv auf einen „kleineren Theil" auch bloß rhythmischer oder harmonischer Prägung, dessen „Inhalt" durch thematische, „dialektische Entwickelung zur vollen Erscheinung" kommt, wie Reißmann unter Anlehnung an G. W. Fr. Hegels Philosophie formuliert:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878), Art. *Thema*: Das M o t i v erscheint als der kleinere Theil desselben, aus dessen Verarbeitung dann zunächst das Thema hervorgeht. Daher reden wir wohl auch von r h y t h m i s c h e n oder h a r m o n i s c h e n M o t i v e n, nicht aber auch von r h y t h m i s c h e n oder h a r m o n i s c h e n T h e m e n. Beim Tanz geben die charakteristisch zu einer Figur zusammengefassten Tanzschritte das r h y t h m i s c h e M o t i v und dies erzeugt gewöhnlich auch ein h a r m o n i s c h e s, und aus der Verarbeitung beider entsteht dann die Kunstform des betreffenden Tanzes. Zum T h e m a wird ein Satz erst, wenn er einen in gewissem Sinne selbständigen Inhalt ausspricht. Das M o t i v ist auch nicht inhaltslos, allein sein Inhalt kommt erst durch die dialektische Entwickelung zur vollen Erscheinung (168); vgl. auch den Art. *Motiv*, Bd. VII (1877), zit. unten, III. (2).

S. Jadassohn akzentuiert — darin Marx verpflichtet — insbesondere die unscheinbare Keimfunktion, die „aus Motiven herausgebildeten Melodien" zugrunde liege:

Die Formen in d. Werken d. Tonkunst (Lpz. [1885] [2]1894): Darum müssen wir zunächst unsere Aufmerksamkeit dem Motive zuwenden, welches wir gewissermassen als den Keim des Themas selbst zu betrachten haben. Dieser Keim, das Motiv, kann unter Umständen so klein, so dürftig und so unbedeutend sein, dass wir aus ihm nicht einmal die Tonart und die Taktart zu erkennen vermögen, in welcher die Melodie gebildet werden soll (3).

O. Klauwell charakterisiert den Begriff Motiv als „kleinste, nicht weiter zu zerlegende, musikalische Ausdrucksform" und erachtet als deren primäre Merkmale Rhythmus und Melodik:

Die Formen d. Instrumentalmusik (Köln u. Lpz. 1894): Unter einem M o t i v verstehen wir die kleinste, nicht weiter zu zerlegende, musikalische Ausdrucksform...
Das hauptsächlichste charakteristische Bindemittel der einzelnen Töne eines Motivs ist der Rhythmus, nächst ihm das m e l o d i s c h e Verhältnis der Töne, in der Regel beides. Seltener wird die Harmonie für die Charakterbestimmung eines Motivs von ausschlaggebender Bedeutung sein, da sie in der Folge der weiteren Entwickelung den meisten Wandlungen unterworfen zu werden pflegt (6).

Und A. Richter unterscheidet einen kompositionstechnischen „formellen Begriff" von einer ästhetischen „Bezeichnung für den Inhalt"; zudem wird der Identifikation eines einzelnen Tones als Motiv eine Absage erteilt:

Die Lehre von d. thematischen Arbeit (Lpz. 1896): Ein Motiv ist eine aus nur wenigen Noten oder Tönen bestehende, selbständige Tonfigur oder auch: ein Motiv ist die Form, in welcher ein aus nur wenigen Noten bestehender selbständiger Tongedanke sich kundgiebt. — Es ist gleichgültig, ob wir das Wort „Motiv" als formellen Begriff oder lediglich als Bezeichnung für den Inhalt gelten lassen wollen.
Ein Ton für sich allein kann nicht gut ein Motiv bilden, wenigstens kein sofort erkennbares, wohl aber derselbe Ton in der Wiederholung... (1 f.).

Nicht zuletzt dokumentiert sich die Etablierung des Terminus Motiv auch in seiner Anwendung auf ursprünglich nicht mit ihm verknüpfte Sachverhalte, etwa wenn C. Stumpf in einem Bericht über *Lieder d. Bellakula-Indianer* (VfMw II, 1886) vom dreitönigen „Hauptmotiv eines Spielgesanges" (421) spricht oder vom „Beschwörungsmotiv des Doktors, während er um den Patienten tanzt und klappert" (422).

(1) Das mit der Einführung des eingegrenzten Ausdrucks Motiv aktuell gewordene VERHÄLTNIS ZUM BEGRIFF FIGUR bleibt bis heute unterschiedlich bestimmt.

Zu Beginn des 19. Jh. verstand man unter Figuration gewöhnlich „die Zergliederung der melodischen Hauptnoten in Noten von geringerem Werthe, oder die Vereinigung mehrerer Nebennoten mit einer harmonischen Hauptnote auf einer und eben derselben harmonischen Grundlage" (KochL, Ffm. 1802, Art. *Figur, figurirt*, 570), wobei als der „eigentliche Sitz der Figuren... die Hauptmelodie eines Tonstückes" galt (571). Indes wurde dieser, aus früherer Improvisationspraxis stammende Begriff der Figuration auch auf zeitgenössische Kompositionen angewendet, bei denen die Zergliederung einer Melodie nicht mehr aus formelhafter Umspielung, sondern vielmehr aus thematischer Arbeit resultierte, so daß der Ausdruck Figur gewissermaßen ein Bedeutungsmoment des später durch A. B. Marx geprägten Terminus Motiv annahm; in diesem modifizierten Sinne schrieb beispielsweise E. Th. A. Hoffmann über L. van Beethovens Klaviertrios D-dur und Es-dur, op. 70 Nr. 1 und Nr. 2: ein „singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt" (Rezension 1812/13, in: *Schriften zur Musik*, ed. Fr. Schnapp, Neuausg. München 1979, 121).

Marx' Erläuterung der „harmonischen Figurirung" spiegelt unmittelbar die oben skizzierte Bedeutungsmodifikation, indem der Begriff der Figur als Resultat thematischer Arbeit mit „*Motiven der Tonfolge*" und „*rhythmischen Motiven*" dargestellt wird:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. I (Lpz. 1837): Die harmonische Figurirung beruht auf der Erfindung aller melodischen, also tonisch-rhythmischen Motive aus den zum Grunde gelegten Akkorden, dann auf der Verbindung und Verwendung dieser Motive...
Suchen wir zuerst die *Motive der Tonfolge*, so finden wir deren so viele, als es Möglichkeiten giebt, die Töne eines Akkordes unter einander zu versetzen (137);
Das Rhythmische ist bei den vorstehenden Bildungen nur beiläufig angewendet... worden. Auch bedürfen die *rhythmischen Motive*... keiner nähern Erörterung; wir wissen schon aus der einstimmigen Komposition, wie vielfältige Umgestaltungen eine Tonfolge durch Rhythmisirung erfahren kann. So könnte unser kleinstes erstes Motiv... in mannigfach wechselnden Geltungen und Accenten... auftreten, in weitern Fortführungen würden diese Rhythmen sich erst karakteristischer geltend machen, würden aus der Verbindung verschiedner rhythmischer Motive neue und anziehende Figuren entstehen (139).

Marx bringt somit die Bezeichnungen Motiv und Figur in einen zwar engen, aber kompositionstechnisch differenzierten Zusammenhang, den er zudem historisch unterscheidet im Blick auf einerseits „das Motiv als der Keim zu einer begleiteten Melodie" und andererseits „das Motiv der Figuration", das die Figurierung eines Cantus firmus „erweckt und erwachsen" läßt (*op. cit.*, Bd. II, Lpz. 1838, 363 f.).

Demgegenüber hat J. Chr. Lobe eine Abgrenzung der Begriffe Motiv und Figur nicht ausdrücklich reflektiert, sondern letzteren zur Umschreibung des ersten herangezogen, etwa wenn er „Motive... hinsichtlich ihres Figureninhalts", nämlich des rhythmischen Moments „ihrer Notenfiguren", betrachtet (*Compos.-Lehre*, Weimar 1844, 13) oder als oft vorkommende Art der „Umbildung eines Motivs" jene „Veränderung, welche ein ganzes Motiv meist in reichere Figuren auflös't, zuweilen auch in einfachere zurückführt", erwähnt (19). Und nicht zuletzt seine vom Ausdruck Figur ausgehende Definition des Terminus Motiv im *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [1850] ³1866) — „Den Figureninhalt e i n e s Taktes nennen wir M o t i v" (11) — birgt insofern die Möglichkeit eines Mißverständnisses in sich, als man annehmen könnte, Lobe verwende beide Begriffe synonym.

So hat möglicherweise in Kenntnis dieses Passus B. Widmann die Bezeichnungen Figur und Motiv gleichgesetzt:

Handbüchlein d. Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre (Lpz. [1861] ³1873): Wie schon... erwähnt, ist die F i g u r (von einigen Theoretikern „M o t i v" genannt) das kleinste einheitliche Glied einer sinnhaltigen Melodie (142).

Und L. Köhler hebt die Begriffe Motiv und Figur voneinander ab, um sie schließlich doch als „im Grunde" identisch zu interpretieren:

Allgemeine Musiklehre (Lpz. 1883): Das M o t i v pflegt nur aus wenigen Noten von vorwiegend rhythmischer Natur zu bestehen...
Die F i g u r ist eine bewegt gedachte Notengruppe, meist aus gleichen Noten...
Da „Motiv" so viel heisst, wie ein zur weiteren Thätigkeit anregender Gedanke, der Ansatz eines Werdenden, so ist im Grunde auch die „Figur" ein Motiv (217).

Zudem begegnen Belege, in denen zwar der Ausdruck Figur fehlt, die Bedeutung des Terminus Motiv aber ganz in seinem Sinne dargelegt wird. S. G. Kallenberg bietet diesbezüglich ein aufschlußreiches Beispiel; denn nachdem er den Begriff Motiv angesichts einer „kurzatmigen Tonfolge" unter Verweis auf J. S. Bach eingeführt hat —

Mus. Kompositionsformen II (Lpz. u. Bln 1913): Unter Motiv versteht man eine meistens rasch ablaufende Folge von Tönen, die noch keinen einheitlichen Gedanken darstellen... Die häufige Wiederholung einer solchen kurzatmigen Tonfolge ist ein weiteres Charakteristikum des Motivs. Bachs kleine Präludien sind sehr schöne Beispiele, wie aus kurzen Motiven ganze Tonstücke entstehen können (67) –,

ist er beim Übergang zu Beethoven, wo „das Motiv... zum Ausgangspunkt einer Entwicklung" werde, gezwungen, diesen Sachverhalt, auf den Marx den Ausdruck Motiv ursprünglich bezogen hatte, nun als „etwas Neues" zu charakterisieren:

Ein Beispiel einfachster Motivverwertung sehen wir auch in dem letzten Satz der D-Moll-Sonate op. 31 von Beethoven. Hier tritt uns jedoch schon etwas Neues entgegen, nämlich das Motiv wird hier zum Ausgangspunkt einer Entwicklung (ibid.).

Andererseits sind seit dem Ende des 19. Jh. eine Reihe expliziter begrifflicher Trennungsversuche unternommen worden.
So nennt S. Jadassohn (*Allgemeine Musiklehre*, Lpz. 1892) Bildungen, die durch „Theilung der einzelnen Takttheile in andere den gleichen Zeitwerth ergebende rhythmische Gruppen" entstehen, „rhythmische Figuren" (20) und umschreibt „Motiv" als thematische, „charakteristisch gestaltete... Figur":

Motiv (das Bewegende, Anregende) nennen wir eine rhythmisch melodisch geordnete, kleine aber charakteristisch gestaltete, ein bis zwei Takte durchlaufende Figur, aus welcher, als deren erster Bestandtheil, eine Melodie (Thema) sich entwickelt zeigt*).
*) Damit ist aber keineswegs gesagt, dass eine jede rhythmisch melodische Figur ein Motiv sei oder sein müsse (21, mit Anm.).

Auch H. Mersmann hält die rhythmisch-melodische „Figur" als „Gegensatz zu organischem Wachstum, ähnlich wie das Ornament", strikt auseinander vom „Motiv" als Inbegriff mus. „*Entwicklung*" (*Musikhören*, [Potsdam u. Bln 1938] Hbg [3]1964, 35; Näheres zu Mersmanns Auffassung siehe unten, IV. (3)).
H. Besseler wiederum vertritt die Ansicht, daß vor allem „das Melos ein untrennbarer Bestandteil des Motivs" sei, während bei der Figur „nur der Rhythmus betont ist"; dabei gründet er seine Argumentation auf die — musikgeschichtlich freilich unzutreffende — Antithese einer instrumentalen Provenienz der „Figur" und einer vokalen des „Motivs":

Spielfiguren in d. Instrumentalmusik (DJbMw I, 1956): Fest steht..., daß bei einem Motiv stets Melodik und Rhythmus zusammenwirken, unter Umständen auch Klang und Harmonik. Jedenfalls ist das Melos ein untrennbarer Bestandteil des Motivs. Charakteristische Intervallschritte können dort nicht geändert werden (15); In den Spielfiguren wird das Melodische ausgeklammert. Sie sind so angelegt, daß man sie in jeder Tonlage und Bewegungsrichtung spielen kann. Sogar im Verhältnis der Einzeltöne zueinander besteht Freiheit, da stets zahlreiche Melodiekombinationen durchgeführt werden... „Figur" ist nach dem oben Dargelegten eine musikalische Gestalteinheit, bei der das Melos ausgeklammert und nur der Rhythmus betont ist.
Figur und Motiv sind also Gegensätze. Sie sind es auch historisch, da das Motiv in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts verwurzelt ist. Figuren beobachtet man zu jener Zeit nur in der Tastenkunst der Virginalisten, später jedoch allgemein. Sie haben von vornherein die Gestalt einer Spielfigur und damit instrumentalen Charakter (16).

Hingegen registriert C. Dahlhaus die instrumentale Herkunft beider Begriffe und unterscheidet die Bezeichnung Figur auf der Basis ihrer ursprünglichen Bedeutung einer Figuration vom Terminus Motiv im Sinne eines eigenständigen Trägers melodischer Entwicklung, nicht ohne darauf hinzuweisen, daß die kompositorische Praxis eine definitive theoretische Abgrenzung oft nicht zuläßt:

Art. *Melodie*, MGG IX (Kassel 1961): Thema, Motiv und Figur sind Grundbegriffe der Instrumental-Melodik, und in der Übertragung auf vokale Stile verlieren die Termini oft ihre festen Umrisse (31);
Zur Abgrenzung der Begriffe Motiv und Figur genügt es nicht, das Motiv als melodisch-rhythmisches und die Figur als nur rhythmisches Gebilde zu definieren. Versucht man den Sprachgebrauch in Formeln zu fassen, so scheint es für eine Figur charakteristisch zu sein, daß sie 1. primär rhythmisch bestimmt ist, 2. selten mit einem Auftakt anfängt, 3. unmittelbar wiederholt wird und 4. etwas Gegebenes oder als gegeben Vorgestelltes, eine Gerüstmelodie oder einen Akkord, „figuriert". Dagegen ist ein Motiv nicht Ausformung von etwas Gegebenem, sondern selbst ein Erstes, das eine melodische Entwicklung „motivieren" soll und nicht von ihr nur getragen wird. Es braucht nicht wiederholt zu werden und kann vor allem melodisch, aber auch rhythmisch bestimmt sein... Oft durchkreuzen sich die Kriterien der Begriffe, und Gebilde, die melodisch als Ornament oder Figur zu bestimmen wären, werden zu thematischen Motiven erhoben... (32).

(2) Häufigen Gebrauch erfährt bei der Tradierung des Ausdrucks Motiv der Topos des Organischen, der eine Popularisierung von A. B. Marx' Definition der „Motive" als „Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes" (vgl. oben, II. (1)) darstellt.
Wohl als erster hat A. Reißmann die Entwicklung des Themas aus einem „Motiv" mit dem Attribut „organisch" gekennzeichnet, und andere Autoren sind ihm darin, die Perspektive vom Thema auf umfassendere mus. Formen weitend, nachgefolgt:

Mendel/ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): *Motiv*, Gedanke, in der Musik das kleinere Glied eines solchen, aus dem dieser sich organisch entwickelt (179);

H. Ritter, *Katechismus d. Musik-Aesthetik* (Dresden [1889] [2]1894): Das Motiv ist der Urkeim des musikalischen Gedankens, aus ihm entwickeln sich organisch sowohl die einfachen als auch die zusammengesetzten Grundformen (45);
S. Jadassohn, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1892); zu mehreren Beispielen vorwiegend aus Kompos. L. van Beethovens: Alle diese Motive sind die Urkeime zu Melodien (Themen), aus denen Musiksätze organisch herausgestaltet sind (22).

Bemerkenswerterweise sprechen dabei Ritter und Jadassohn vom „Motiv" nicht einfach als „Keim" (wie einst Marx und auch Jadassohn 1885; zit. oben, III.), sondern vielmehr als „Urkeim", um dadurch seine elementare Funktion für die anschließende kompositorische Entwicklung — die Jadassohn als künstlerische Tätigkeit, Ritter hingegen als sozusagen Eigenbewegung der Musik beschreibt — noch zu akzentuieren. Und indem so der Begriff des Motivs für formalen Zusammenhang einsteht, dient seine Verknüpfung mit dem Topos des Organischen auch als ein ästhetisches Kriterium, das die in das 18. Jh. datierende Idee der Einheit in der Mannigfaltigkeit (vgl. oben, I. (5)) weiterführt.
Auf derselben Absicht, aber nicht an der Biologie der Pflanze, sondern an der des Menschen orientiert, basiert die Vergleichung der „Motive" mit „(Keim-) Zellen" und des daraus hervorgegangenen Werkes mit einem „Organismus" (Riemann und Kallenberg) oder „Körper" (Leichtentritt):

H. Riemann, *Der Ausdruck in d. Musik*, Sammlung mus. Vorträge, Nr. 50 (Lpz. 1883): Ein abgeschlossenes musikalisches T h e m a zerfällt in eine Anzahl deutlich von einander getrennter... P h r a s e n...; die Phrase ist noch weiter zu zerlegen in T a k t m o t i v e. Diese sind die letzten Elemente von individueller Physiognomie, gleichsam die Keimzellen des musikalischen Organismus (48);
S. G. Kallenberg, *Mus. Kompositionsformen* II (Lpz. u. Bln 1913): Wie die Musik... rein geistig genommen der klarste Spiegel aller menschlichen Affekte ist, so vollzieht sich auch der f o r m a l e Aufbau eines musikalischen Kunstwerks analog den Gesetzen, nach welchen ein lebendiger Organismus sich bildet. Aus einer bestimmten Summe von Zellen entstehen Organe; ebenso baut sich auch ein Tonstück auf aus einer Summe kleinster Glieder, sogenannter *Motive*, die sich proportional zu Themen, Perioden und ganzen Sätzen auswachsen, bis das Ganze sich uns als ein lebenatmendes Kunstwerk offenbart (66 f.);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. [[2]1920] [3]1927): Das Material der Komposition liegt in den Motiven, die gleichsam die Zellen des musikalischen Körpers sind... (236).

Aber auch der Begriff des Motivs selbst wird im Sinne eines „kleinsten musikalischen Organismus" (Klauwell) oder „kleinsten organischen Bestandteils" (Wiehmayer) charakterisiert, um den Aspekt der bereits in ihm angelegten Entwicklung hervorzuheben, wobei sich allerdings Klauwell, da er in der Tradition J. Chr. Lobes (vgl. oben, II. (2)) auch einen Einzelton als Motiv betrachtet, in eine spitzfindige Argumentation verstrickt:

O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Köln u. Lpz. 1894): Unter einem M o t i v verstehen wir... den kleinsten musikalischen Organismus. Zwar scheint diese letztere Bezeichnung, die doch immer eine Zusammengesetztheit... voraussetzt, nicht anwendbar, wenn das Motiv... nur aus Einem Tone besteht. Erwägt man aber, dass dieses Motiv... nicht sowohl einen Ton als vielmehr einen Takt darstellt, also eine metrische Zusammengesetztheit, so wird man nicht umhin können, auch in diesem Einen Tone einen, wenn auch latenten, Organismus zu erkennen (6);
Th. Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917): Die kleinsten organischen Bestandteile der Tonsprache werden M o t i v e genannt. Aus der Bezeichnung Motiv (Bewegungselement) geht schon hervor, daß sich in diesem Ausgangspunkt aller Entwicklung bereits eine Bewegung, ein Fortschritt vollziehen muß, daß ein Motiv also eine Mehrheit von Tongebungen vorstellt (161).

Und auch Wiehmayer gerät in eine Metaphernkollision, wenn er sein hier entworfenes, gewissermaßen verdoppeltes Bild eines aus einer organischen „K e i m z e l l e a l l e s m u s i k a l i s c h e n L e b e n s" (163) erwachsenden Organismus in einer späteren Abh. mit der statischen Vorstellung eines „Klanggebäudes" verquickt:

Mus. Formenlehre in Analysen, Bd. I: *Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform* (Magdeburg 1927): Die kleinsten organischen Bestandteile der Tonsprache werden „M o t i v e" genannt. Wir erkennen in ihnen die einzelnen B a u s t e i n e, aus denen die unvergänglichen Klanggebäude unserer großen musikalischen Baumeister zusammengefügt sind (5).

Darüber hinaus bleibt festzuhalten, daß derartige Unstimmigkeiten überhaupt symptomatisch für den zwar häufigen, aber meist oberflächlichen Vergleich mit dem biologischen Modell des Organischen sind, wird dieser Topos doch in den Dienst unterschiedlichster und nicht selten — nimmt man nur einmal die Positionen Riemanns (vgl. unten, IV. (1)(a)-(b)) und Wiehmayers (vgl. unten, IV. (3)) — im Detail unvereinbarer Auffassungen des Begriffs Motiv gestellt.

Lit.: Lotte Thaler, Organische Form in d. Musiktheorie d. 19. u. beginnenden 20. Jh., Berliner musikwiss. Arbeiten XXV, München u. Salzburg 1984.

*

Exkurs: Auch F. Busoni hat einmal in offensichtlich enger Anlehnung an J. W. von Goethes Morphologie der Pflanzen (vgl. oben, II. (1) Exkurs) eine Analogie vom „Motiv" zum „Samen", der einen „Trieb" enthält, gezogen und in ihm sogar schon eine — im Sinne „der Notwendigkeit der ewigen Harmonie" metaphysisch vorbestimmte — „vollgereifte Form" enthalten wissen wollen:

Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst ([Triest 1907] Lpz. ²1916): Jedes Motiv... enthält wie ein Samen seinen Trieb in sich. Verschiedene Pflanzensamen treiben verschiedene Pflanzenarten, an Form, Blättern, Blüten, Früchten, Wuchs und Farben voneinander abweichend. Selbst eine und dieselbe Pflanzengattung wächst an Ausdehnung, Gestalt und Kraft, in jedem Exemplar selbständig geartet. So liegt in jedem Motiv schon seine vollgereifte Form vorbestimmt; jedes einzelne muß sich anders entfalten, doch jedes folgt darin der Notwendigkeit der ewigen Harmonie (13 f.).

Indes bezeugt dieser Beleg besonders eindringlich die Unverbindlichkeit des in Rede stehenden Topos hinsichtlich einer spezifischen Bestimmung des Terminus Motiv, den Busoni entsprechend dem ital. Wortgebrauch (vgl. oben, I. (5)) hier nämlich als Synonym des Ausdrucks „Thema" verwendet, wie ein anderer Passus durch das gleichbedeutende Auftreten beider Bezeichnungen erkennen läßt (*op. cit.*, 33 unten, mit Anm.).

*

IV. Im 20. Jh. ist der Terminus Motiv IN VIELSCHICHTIGEN BEDEUTUNGSNUANCEN, die in ihren Verwicklungen nur schwer überschaubar und einander teilweise diametral entgegengesetzt sind, gegenwärtig.

(1) Eine Schlüsselrolle spielen H. RIEMANNS PRÄZISIERUNGSVERSUCHE, der den Begriff Motiv erstmals in seinem *Musik-Lexikon* (Lpz. 1882) im Blick auf „die letzten charakteristischen Glieder eines Kunstgebildes" erfaßt, aufgefächert in „rhythmische", „melodische" und „harmonische Motive", von denen in der kompositorischen Praxis vor allem die beiden ersten „sich zu verbinden" pflegen:

Motive nennt man in der Musik wie in der Architektur die letzten charakteristischen Glieder eines Kunstgebildes. Man spricht zunächst von rhythmischen Motiven... Nicht immer decken sich rhythmisches Motiv und Metrum..., das rhythmische Motiv kann z.B. zweiteilig sein bei dreiteiliger Taktart etc., dann treten durch das Metrum bedingte verschiedenartige Accentuierungen des Motivs ein..., da das rhythmische Motiv in der Phrasierung herausgehoben, vor allem aber erst der Takt kenntlich gemacht werden muß. Melodische Motive nennt man im Verlauf eines Themas mehrfach wiederkehrende Stimmschritte, welche dem Thema ein charakteristisches Gepräge geben... Endlich unterscheidet man noch harmonische Motive, d.h. Akkordverbindungen, die transponiert in andern Tonlagen wiederkehren und wie die rhythmischen und melodischen Motive als lebendige Glieder des Kunstgefüges hervortreten. In den seltensten Fällen arbeiten aber die Komponisten mit Motiven, die nur in einer Hinsicht charakteristisch sind; besonders pflegen Melodik und Rhythmik sich zu verbinden, während die harmonische Behandlung der Motive wechselt... (605 a f.).

Vor dem Hintergrund der bisherigen Geschichte des Begriffs Motiv markiert die Betonung der „rhythmischen Motive" — auch wenn sie hier erst ansatzweise zur Sprache kommt — eine Besonderheit der Auffassung Riemanns.
Daneben tritt als ein neuer Aspekt der Verweis auf die Architektur hervor, den Riemann zur Untermauerung der Allgemeingültigkeit seiner Ausführungen angebracht haben dürfte und den er in den folgenden Jahren durch zusätzliche Analogien ergänzt (vgl. unten, IV. (1)(b)).
Und überhaupt verabsolutiert Riemann wie vor ihm wohl kein anderer den in der klassischen Periodik beheimateten Terminus Motiv, indem er ihn etwa zur Qualifikation eines aus seiner Sicht ungewöhnlich kurzen Fugenthemas heranzieht und damit auch gewissermaßen einen Bogen zum Ursprung der ital. Bezeichnung motivo (vgl. oben, I. (2)) schlägt:

op. cit.: *Thema* nennt man einen musikalischen Gedanken, der... bereits so weit ausgeführt ist, daß er eine charakteristische Physiognomie zeigt; das Thema unterscheidet sich darin vom Motiv, welches nur ein Keim thematischer Gestaltung ist. Die Themata mancher Fugen sind freilich nicht viel mehr als Motive, während andre wirkliche Themata haben, die sich aus einer Anzahl melodisch-rhythmischer Motive zusammensetzen... (915 b).

(a) In weiteren Abh., die Riemann der ersten Aufl. seines *Musik-Lexikons* (1882) folgen läßt, definiert er des näheren den Begriff Motiv als AUFTAKTIGE MUSIKALISCHE URZELLE.
Der revidierte Art. *Motiv* in der dritten Aufl. des RiemannL (1887) präsentiert mit einer Ergänzung neuartige Bezeichnungen, die Riemann in diesem Zusammenhang geprägt und mit der vierten Aufl. (1894) nochmals präzisiert hat; nämlich „Taktmotiv" für ein rhythmisches, aus Auftakt und Endung bestehendes Gebilde, das einen zwei- oder dreizeitigen Takt dergestalt füllt, daß „sein Schwerpunkt jedesmal ein Taktschwerpunkt ist", und „Unterteilungs- oder Figurationsmotiv" für ein rhythmisches Element im Umfang lediglich einer Zählzeit:

Art. *Motiv*, RiemannL (Lpz. ³1887): Man spricht zunächst von rhythmischen Motiven... Ist der Schwerpunkt eines Motivs nur eine Zählzeit..., so heißt das Motiv genauer Unterteilungsmotiv; füllt es einen aus zwei oder drei Zählzeiten bestehenden Takt, sodaß sein Schwerpunkt jedesmal ein Taktschwerpunkt ist, so heißt es Taktmotiv (650 a);
Art. *Motiv*, RiemannL (Lpz. ⁴1894): Man spricht zunächst von rhythmischen Motiven, d.h. charakteristischen Mischungen von Längen und Kürzen. Füllt ein Motiv einen aus zwei oder drei Zählzeiten bestehenden Takt, sodaß sein Schwerpunkt jedesmal ein Taktschwerpunkt ist, so heißt es Taktmotiv; ist der Schwerpunkt des Mo-

tivs nur eine Zählzeit (d.h. füllt es nur die Zeit einer Zählzeit...), so heißt dasselbe Unterteilungs- oder Figurationsmotiv (709 a f.).

Besonderes Gewicht erhalten die Darlegungen in der vierten Aufl. des RiemannL nicht zuletzt dadurch, daß die Ausdrücke melodisches und harmonisches Motiv nur mit den beiden weiter oben zit. Sätzen der ersten Fassung des Lexikonart. flüchtig charakterisiert bleiben und der dort ursprünglich anschließende Passus über die Verbindung von Melodik und Rhythmik sowie die harmonische Behandlung gestrichen worden ist.
Riemann konzentriert seine kompositionstechnische Definition des Terminus Motiv auf eine primär metrisch-rhythmische Bestimmung und erörtert demgemäß auch „metrische Motive als Wechsel stark und schwach accentuierter Töne" (RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Rhythmik*, 760 a). Zudem wird damit das „Prinzip der obligatorischen Auftaktigkeit" verknüpft (*Was ist ein Motiv?*, in: *Präludien u. Studien* I, Lpz. 1895, 141); so geht Riemann davon aus, „daß alles musikalische Werden und Wachsen darauf beruht, daß einem ersten (leichten) ein schweres (zweites) gegenübertritt" und hiermit — im Sinne einer Paraphrase des Ausdrucks Taktmotiv — „die musikalische Urzelle, der Anfang aller Musik" erfaßt sei (loc. cit., 137), wofür er im *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [1889] [4]1910) die Bezeichnung „Urmotiv" verwendet (I, 40).
Darüber hinaus hat Riemann den Begriff des Anschlußmotivs — speziell als Kategorie seiner Phrasierungslehre — eingeführt für eine aus einer weiblichen Endung entwickelte, eigenständige Bildung, die den vorangegangenen schweren Wert ohne Beeinträchtigung der Periodik wiederholt:

Die Vollendung d. Phrasierungsbezeichnung, in: *Präludien u. Studien* I (loc. cit.): Eine... [wichtige] Bildung... ist das Anschlußmotiv, d.h. ein einem schweren Werte folgendes Motiv, dessen Zugehörigkeit zum Vorausgehenden für das Gefühl außer Frage steht, das aber doch zu bedeutsam erscheint, um als einfache Endung verstanden zu werden. Ein solches an das vorausgehende angeschlossenes oder „Anschlußmotiv" entwickelt sich nicht selten aus einer einfachen weiblichen Endung (einem Vorhalt oder einer dem Vorhalt nachgebildeten Bewegung im Accord), emanzipiert sich aber vom vorausgehenden Werte derart, daß es vielmehr diesen auf seiner schwersten Note wiederholt...
Das Anschlußmotiv ist also eine Art der Wiederholung schwerer Werte..., aber ohne Störung der Symmetrie des Periodenaufbaus... (169); weitere, ausgedehnte Explikationen dieses Begriffs in: *Grundriß d. Kompositionslehre* (loc. cit., I, 39 ff.) u. *Die Elemente d. Mus. Ästhetik* (Bln u. Stuttgart 1900, 179 ff.).

(b) Bei der ästhetischen Umschreibung des Begriffs Motiv als Gebärde des Ausdrucks, Geste und Wort entfaltet Riemann jenen, mit der vierten Aufl. (1894) dann fallengelassenen Hinweis des Art. *Motiv* im *Musik-Lexikon* (Lpz. 1882), daß in der kompositorischen Praxis „Melodik und Rhythmik sich zu verbinden [pflegen], während die harmonische Behandlung der Motive wechselt" (vgl. oben, IV. (1)). Diese Aussage erweiternd, betont Riemann in späteren Abh. immer wieder, als „Motiv" habe eine konkrete mus. Bewegungsgestalt, die durch sämtliche Dimensionen des Tonsatzes konstituiert werde, zu gelten:

Die Elemente d. Mus. Ästhetik (loc. cit. 1900): Ein Motiv ist unter allen Umständen ein musikalisches Etwas, das nach keiner Seite hin mehr bestimmbar, sondern durchaus und in jedem seiner Elemente bestimmt ist, nichts Abstraktes, Absolutes, sondern etwas durchaus Konkretes. Alle von uns einzeln betrachteten Faktoren werden an seinem Inhalte Anteil haben: Tonhöhe, Dynamik, Agogik, Klangfarbe, Harmonie, Rhythmus in ihren mannigfachen, sich in zeitlicher Folge darstellenden Erscheinungsformen; nicht ein isolierter ästhetischer Wert, eine einzelne Empfindungsqualität, sondern ein Stück musikalischen Geschehens und zwar in seiner Doppelnatur als Empfindungsausdruck und Kunstgebilde (155 f.); ähnlich in: *Große Kompositionslehre*, Bd. I (Bln u. Stuttgart 1902, 4) u. *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903, 13 f.).

Und unter Berufung auf Fr. Nietzsche charakterisiert Riemann den Begriff des Motivs, dessen — wie es am Ende des obigen Zitats heißt — „Doppelnatur als Empfindungsausdruck und Kunstgebilde" Inhalt und Form vereint, als „einzelne Gebärde des musikalischen Affekts":

Die Elemente d. Mus. Ästhetik: Unsere gesamte bisherige Analyse der Mittel des musikalischen Ausdrucks basierte... auf der Anschauung, daß ein Motiv, wie Fr. Nietzsche einmal treffend definiert hat, die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts ist (168).

Indes ist Riemanns Anrufung Nietzsches durchaus unzutreffend insofern, als dieser in einem vermutlich Mitte April 1886 verfaßten Brief an C. Fuchs mit der obigen Formulierung gar nicht den Terminus Motiv, sondern vielmehr den der Phrase meinte beim kritischen Blick auf den, wie Nietzsche schreibt, „Verfall des melodischen Sinns, den ich bei jeder Berührung mit deutschen Musikern zu riechen glaube, die immer größere Aufmerksamkeit auf die einzelne Gebärde des Affekts (ich glaube, Sie heißen das ‚Phrase', mein lieber Herr Doktor?)" (*Briefwechsel*, Kritische GA III, 3, Bln 1982, 176). Als Riemann im Art. *Was ist, was will, was soll die „Phrasierung"?* erstmals diese Briefstelle zitierte (in: *Präludien u. Studien* I, Lpz. 1895, 127), bewahrte er ihren originären Sinnzusammenhang, dem gemäß er auch im *Vorwort* zum *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903) Nietzsches Äußerung wiedergibt,

nun allerdings die Anregung durch R. Wagner hervorhebend (VIII, mit Anm.), nämlich jene Passagen der Abh. *Oper u. Drama* (1851), die vom Vermögen des Orchesters handeln, die „Gebärde des Leibes" mitzuteilen (in: *Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, XI, 282).
In Abwandlung der Metapher Nietzsches hat Riemann in der *Großen Kompositionslehre*, Bd. I (1902) den Begriff Motiv in seiner ästhetischen Bedeutung mit „einer Handbewegung, überhaupt einer sichtbaren Geste" (9) verglichen, was er ein Jahr später detaillierter ausmalt:

System d. mus. Rhythmik u. Metrik: Ein Motiv ist also ein Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbedeutung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks, also vergleichbar einer einzelnen mimischen Geste, einem verneinenden Schütteln oder bejahendem Nicken des Hauptes, einem Lächeln, Stirnrunzeln, einem Zu- oder Abwinken mit der Hand, einem Stampfen mit dem Fuße usw. (14).

Außerdem schmückt Riemann seine Analogien noch durch eine Parallele zur Sprache aus, nicht ohne freilich danach Wagner und Nietzsche gemeinsam in erneuter Verdrehung als Zeugen der eigenen Begriffsdefinition auftreten zu lassen:

Grundriß d. Musikwiss. (Lpz. 1908): Man spricht in der Musik von Sätzen, Halbsätzen, Zwischensätzen... und würde auch von Worten reden, wenn nicht statt dessen die Ausdrücke Motiv und Phrase... in Umlauf gebracht wären... Tatsächlich spielen in der Musik die kleinsten zu engerer Einheit zusammengehörigen Bildungen, die Motive, eine ganz analoge Rolle wie in der Sprache die Worte... (65);
Die Motive sind, wie Richard Wagner und Friedrich Nietzsche treffend definiert haben, nichts geringeres als die einzelnen „Gesten" des musikalischen Ausdrucks (66).

(2) Zahlreiche Autoren überliefern und reflektieren die dabei in Details veränderte Auffassung Riemanns.
So knüpft St. Krehl in der Terminologie direkt an Riemanns originär metrisch-rhythmische Theorie des Motivs an, allerdings mit der verwirrenden Abweichung, daß er jene auftaktige Bildung, die Riemann Taktmotiv nannte, als Unterteilungsmotiv bezeichnet und für dieses, falls es geradewegs einen Takt füllt, den Ausdruck Taktmotiv verwendet; den Terminus Motiv bezieht er als übergeordnete Kategorie auf eine Zweitaktgruppe (in der Gewichtung: leicht — schwer), da sich erst durch Wiederholung des Metrums die Eigenständigkeit eines mus. Elementes erweise:

Mus. Formenlehre I (Bln u. Lpz. [1902] ^{2}1914, Neudruck 1920): Um eine Tonreihe zu erhalten, welche durchaus selbständig ist, bedarf es zweier schwerer Taktteile. Dieselben stehen in gleichem Verhältnis wie die Teile eines Taktes zueinander. Es gibt nicht nur leichte und schwere Taktteile, sondern auch leichte und schwere Takte. Die Bildung mit einem wirklichen Schwerpunkt, d.h. mit einem schweren Takt wird Motiv genannt. Die kleinere Zusammenstellung mit einem schweren Taktteil ist als Unterteilungsmotiv zu bezeichnen. Füllt dasselbe gerade einen Takt aus, so heißt es Taktmotiv (13 f.).

Wesentlich getreuer folgt H. Leichtentritt den Darlegungen Riemanns, beispielsweise dessen Vergleich des Begriffs Motiv mit dem Wort in der Sprache; und zugespitzt gibt er seiner Definition der auftaktigen Tonbewegung sogar den Anstrich einer Naturgesetzlichkeit:

Mus. Formenlehre (Lpz. 1911): Das einzelne Motiv... hat noch nicht mehr Wert, als ein einzelnes Wort...
Die Bewegung, das Fortschreiten von einem Ton zu einem oder mehreren anderen macht das Motiv aus. Gerade wie beim Fortschreiten der Fuß erst gehoben werden muß, ehe man ihn senkt, so ist es auch beim Motiv das Naturgemäße, daß es mit dem Auftakt beginnt... (2).

A. Schering setzt einen bemerkenswerten Akzent bei der Explikation des Terminus Motiv durch die Umschreibung „das Bewegte" sowie die Metapher „Aussagesatz mit Hauptwort und Prädikat":

Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören (Lpz. [1910] ^{2}1917): Das kleinste formale Teilchen, mit dem der Musiker arbeiten kann, heißt Motiv (das Bewegte). Vergleichbar einem kurzen Aussagesatz mit Hauptwort und Prädikat (z.B. „Es braust ein Ruf"), besteht es aus mehr oder weniger Noten, die sich, für sich verständlich, um einen metrischen Schwerpunkt... gruppieren. Diesem ersten Schritt ins Tonleben, einem noch winzigen Kräftespiel, folgt der zweite gewissermaßen als Antwort („wie Donnerhall") in Gestalt eines zweiten Motivs... Diese Doppeltaktgruppe... erzeugt aus sich heraus eine zweite, korrespondierende („wie Schwertgeklirr und Wogenprall"), und beide zusammen... heißen „Halbsatz" (70).

K. Blessingers Ausführungen dokumentieren die — seit Riemann allgemein übliche — verabsolutierte Verwendung des Begriffs Motiv, dem „Mehrdeutigkeit" hinsichtlich unterschiedlicher Grade melodischer, harmonischer, rhythmischer und metrischer Selbständigkeit bescheinigt wird:

Grundzüge d. mus. Formenlehre (Stuttgart 1926): Das Wort Motiv bedeutet eine Keimzelle einer musikalischen Entwicklung; ein Motiv ist also einerseits selbständig, andererseits aber... einer Weiterentwicklung... bedürftig. Die Mehrdeutigkeit des Begriffes liegt darin, daß in verschiedenen Zusammenhängen die Art und der Grad der Selbständigkeit verschieden sind... Selbständigkeit kann vorliegen erstens in melodischer, zweitens in harmonischer, drittens in rhythmischer, viertens in metrischer Hinsicht (60).

Im musikgeschichtlichen Rückblick sieht Blessinger Zeugnisse „wirklicher Motivbildung" erstmals im

Schaffen G. P. Palestrinas (61), wo ein „Motiv als melodische und rhythmische Keimzelle der Nachahmung vorhanden" sei (62), macht eine zweite Station des Begriffs bei J. S. Bach aus, wo in polyphonen Begleitstimmen „das rhythmische Motiv... die Bewegungsart des ganzen Stückes bestimmt" (ibid.) und in der freien Polyphonie auch „die Melodie und damit der Periodenbau aus dem Motiv selbst" entwickelt werden (63), um schließlich „ein echtes Motiv im Sinne der klassischen Metrik" zu behandeln, das „in jeder Beziehung... selbständig", „im allgemeinen mit dem Metrum identisch" und „sehr häufig in zwei Taktmotive gegliedert" sei (64).
Das bei Blessinger nicht zuletzt aus der fehlenden Abgrenzung gegenüber der Figur (vgl. oben, III. (1)) resultierende terminologische Paradox eines „echten Motivs", in dessen Hintergrund unausgesprochen der Begriff des unechten Motivs herumgeistert, hat Fr. Blume durch funktionale Charakterisierungen der mus. „kleinsten Einheit" in Klassik und Spätbarock zu umgehen versucht —

Art. *Klassik*, MGG VII (Kassel 1958): Je mehr die Erfindung auf Eigenart und Ausdruckskraft zielte, ...um so mehr kam es auf die möglichst charakteristische Prägung der kleinsten Einheit, des „Motivs", an. Hierin scheidet sich die Klassik höchst bestimmt vom Spätbarock: dort ist das Motiv Gemeingut, hier ist es äußerst individuell, dort ist es im wesentlichen unveränderlich, hier ist es ein entwicklungsfähiger Keim, der in nuce den Ausdrucksgehalt eines Satzes enthält (1057) —,

mit einem Fazit am Beispiel des ersten Satzes von L. van Beethovens 5. Symphonie c-moll, op. 67: „das Motiv selbst ‚arbeitet', nicht der Komponist mit ihm; ein fundamentaler Unterschied gegen alle barocke Technik" (1060).
Überhaupt wird in der zweiten Hälfte des 20. Jh. der Terminus Motiv in der Tradition Riemanns umfassend dargestellt und grundsätzlich reflektiert. Dabei begrenzt C. Dahlhaus ausdrücklich den rückwärtigen Geltungsbereich des Begriffs auf die taktgebundene Musik seit dem 17. Jh.:

Art. *Melodik*, in: *Musik*, FischerL V (Ffm. 1957): Das *Motiv* ist die kleinste melodische Einheit der Musik seit dem 17. Jh. (Die kleinsten melodischen Einheiten der älteren Musik sollten nicht als Motive bezeichnet werden, weil das Motiv einen Zusammenhang mit dem Taktrhythmus bildet.) Motive von der Länge eines Taktes werden Taktmotive, Motive von der Länge einer Zählzeit Unterteilungsmotive genannt (200).

Daß zu solchem Einspruch durchaus Anlaß bestand, zeigt beispielsweise Fr. Gennrichs in diesem Sinne unüberlegte Analyse „dreitöniger Taktmotive" im Trobadorlied „*Era·m cosselhatz senhor...*" von Bernart de Ventadorn:

Grundriß einer Formenlehre d. mittelalterlichen Liedes (Halle/Saale 1932): Die vornehm ansprechende melodische Linie ist das Spiel einfachster dreitöniger Taktmotive... (223).

Riemanns Dogma der Auftaktigkeit wird allgemein nicht länger aufrechterhalten, wie der zuletzt zit. Art. von Dahlhaus oder H. Erpfs Erläuterungen des „Taktmotivs" belegen:

Form u. Struktur in d. Musik (Mainz 1967): Es hat (meist) die Länge eines Taktes, liegt aber in unserem Beispiel nicht *zwischen* zwei Taktstrichen, sondern stützt sich gewissermaßen auf einen Taktstrich ab. In diesem Fall sprechen wir von einem „auftaktigen" Taktmotiv... Taktmotive ohne Auftakt, die also *zwischen* zwei Taktstrichen stehen, nennen wir „volltaktig" (60).

Inwieweit die maßgeblich durch Riemann initiierte, zwischen geschlossener Periode und offenem Satz nicht näher unterscheidende „Einheit des Motivbegriffs... über wesentliche kompositionstechnisch-ästhetische Differenzen hinwegtäuscht", hat ebenfalls Dahlhaus aufgedeckt:

Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., Teil I: *Grundzüge einer Systematik*, Gesch. d. Musiktheorie X, hg. von Fr. Zaminer (Darmstadt 1984): Die empfindsame Melodielehre war, pointiert ausgedrückt, eine Ästhetik des Adagios und der in sich geschlossenen, „quadratischen" Periode mit Vorder- und Nachsatz. Dagegen ist der moderne Motivbegriff... primär eine Kategorie der Sonatenform im Allegrotempo... Entscheidend ist in einem Sonatenallegro nicht, was ein Motiv für sich genommen ist..., sondern welche Konsequenzen aus ihm gezogen werden können. Und darum ist nicht die geschlossene, in sich ruhende Periode, sondern der offene „Satz"... charakteristisch für einen motivisch geprägten, die entwickelnde Variation von Motiven aus sich heraustreibenden Sonatenanfang (23);
Verwirrend wirkt, daß der Motivbegriff, aus dem die Lehre von der entwickelnden Variation erwächst, und der daneben bestehende Motivbegriff, der dazu dient, die Struktur einer Periode zu erläutern, partiell inkompatibel sind...
Die Differenz der Motivbegriffe wird allerdings dadurch halb verdeckt, daß die korrespondierenden Anfänge von melodisch-kantablen Perioden-Halbsätzen zwar nicht prägnant zu sein brauchen, es aber nicht selten dennoch sind (24).

(3) Neben der durch H. Riemann begründeten Auffassung begegnen — teilweise dezidiert gegen diese gerichtet — INDIVIDUELLE PRÄGUNGEN des Begriffs Motiv.
A. Halm verweist auf den gleichlautenden Terminus Motiv in der Malerei (vgl. dazu oben, II. Exkurs) und läßt sich noch ausführlich auf die zu jener Zeit schon recht veraltete Synonymie mit dem Begriff des Themas ein:

Über d. Variation (1908 u. 1911), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Einen

Ausschnitt aus einer Landschaft nennt man ein „Motiv", d.h. etwas, was ein gutes Bild gäbe, das abgebildet zu werden verlangt und anreizt. Das Abgerundete, in sich Fertige gehört zu dem Begriff ebenso wie das Gedrängte; eine große Landschaft als Ganzes ist kein Motiv, sondern sie enthält Motive. Das Motiv ist ein Gegenstand ohne Breite, ohne Entwicklung, es ist im Keim beschlossene Entwicklung. Motiv und Thema werden in der Musik häufig als gleichbedeutend gebraucht; man könnte aber mit mehr Recht beides unterscheiden, so daß unter Motiv das kleinere Gebilde, unter Thema das mehr zusammengesetzte, unter beiden aber ein Abgerundetes und Fertiges, welches aber doch erst der Entwicklung... harrt, zu verstehen wäre (113).

Th. Wiehmayer geht mit seiner Theorie des Motivs zwar ähnlich wie Riemann von einer metrisch-rhythmischen Bestimmung aus, stellt sich aber in entschiedenen Widerspruch zu jenem dadurch, daß ein unveränderbarer Rhythmus als nicht nur konstitutives, sondern im Grunde genommen einziges Begriffskriterium betrachtet wird:

Mus. Rhythmik u. Metrik (Magdeburg 1917): Bei der Motivbildung fällt dem Rhythmus die Hauptrolle zu. Wohl sind meist auch die andern Elemente der Tonsprache... an der Gestaltung eines Motivs... beteiligt, manchmal sogar bis zu einem solchen Grade, daß von melodischen und harmonischen Motiven gesprochen werden kann; doch ist... ihre Mitwirkung nicht unbedingt erforderlich... Ohne die Hinzuziehung des Rhythmus aber ist es nicht möglich, ein Motiv zu formen.
Von diesem kleinsten Gliede der Tonsprache wird verlangt, daß es charakteristisch sei und bei Wiederholungen ohne Mühe als Einheit wiedererkannt werden kann. Es wird sich später zeigen, daß sowohl die melodische Linie, wie auch die harmonische Einkleidung mannigfache Veränderungen erleiden können, ohne daß dadurch die Erkennbarkeit des Motivs gefährdet würde. Einschneidende rhythmische Veränderungen haben dagegen die Auflösung des Motivs zur Folge. Aus dem Gesagten geht klar hervor, daß ein charakteristischer, leicht faßlicher Rhythmus als das Haupterfordernis der Motivbildung zu betrachten ist (161 f.).

Anknüpfend an die „poetischen Versfüße" der griech. Antike, erblickt Wiehmayer den „Ursprung des musikalischen Motivs in den verschiedenen Klangfußformen" (162), wobei „das jambische Motiv... als die Keimzelle alles musikalischen Lebens zu gelten hat" (163).

*

Exkurs: Den Ausdruck Klangfuß verwendet bereits 1737 J. Mattheson, wenn er die Melodie eines Menuetts in bestimmte „*Rhythmi*, oder Klang-Füsse" zergliedert (*Kern Melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 110).
Und unter Berufung auf die Dichtung hat Mattheson 1739 die Bedeutung der rhythmischen „Klang-Füsse" für die Melodiekompos. eingehend erörtert:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739), Kap. *Von d. Länge u. Kürtze d. Klanges, oder von Verfertigung d. Klang-Füsse*: Was die Füsse in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Füsse nennen wollen, weil der Gesang gleichsam auf ihnen einhergehet (160);
Bey der gegenwärtigen Gelegenheit, will ich... beweisen, wie man, vermittelst der blossen Klang-Füsse und deren Veränderung... aus Kirchen-Liedern allerhand Täntze, und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge machen könnte, wenns nöthig und nützlich wäre (161).

*

In näherer begrifflicher Systematisierung gibt Wiehmayer den „den Raum eines Klangfußes ausfüllenden Motiven" den Namen „Fußmotive..., zum Unterschied von den größeren Bildungen, die einen Normaltakt der geraden oder ungeraden Ordnung füllen und daher Taktmotive genannt werden" (*op. cit.*, 163 f.); und in Analogie zur Sprache werden die mus. „Phrase" dem Satz, das „Taktmotiv" dem Satzteil und das „Fußmotiv" dem Wort oder Wortfuß (zwei zusammengehörende Wörter wie Substantiv mit Artikel) zugeordnet:

Ist das Wesen der Phrase... gleichbedeutend mit dem des Satzes in der Sprache..., so läßt sich das Taktmotiv etwa mit einem Satzteil vergleichen, während das Fußmotiv als kleinstes organisches Glied der Tonsprache dem einzelnen Wort oder einem Wortfuß... entspricht (164).

Es liegt auf der Hand, daß angesichts eines solch strikten Kategoriengebäudes kaum eine andere zeitgenössische Definition des Begriffs Motiv vor Wiehmayers Augen Gnade finden konnte. So kritisiert er im *Vorwort* seiner *Mus. Formenlehre in Analysen*, Bd. I (Magdeburg 1927) den auf diesem Gebiet seit Riemann „geradezu beispiellosen Tiefstand", der gekennzeichnet sei „durch die Erklärung, die der wichtige und grundlegende Begriff ‚Motiv' in zwei bekannten neuen Formenlehren findet" (V, mit Anm. 1); neben H. Leichtentritt (vgl. oben, IV. (2)) hat Wiehmayer hier R. Stöhr im Visier, dessen *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911) diesbezüglich in der Tat an Vagheit schwerlich zu überbietende Ausführungen enthält:

op. cit., NA mit H. Gál u. A. Orel als *Formenlehre d. Musik* (Lpz. [1933] Neudruck 1954): Man versteht unter einem Motiv eine Tonfolge, *die öfter zur Wiederholung gelangt*. Eine solche Tonfolge muß weder besonders scharf abgegrenzt noch etwa rhythmisch oder melodisch besonders auffallend sein...
Eine der weiteren Grundbedingungen, um die Auffassung als Motiv zu rechtfertigen, ist *ein relativ rascher Ablauf* der Tonfolge (77);
Die Begrenzung und der Umfang der als Motiv anzusehenden Einheit ist ebensowenig immer klar, wie der Begriff „Motiv" selbst unzweideutig festzulegen ist (78).

E. Kurth faßt den Begriff des Motivs „als lineare Bewegungsphase", primär charakterisiert „in seinen

melodischen Bewegungszügen", deren konkrete Intervalle sekundär seien:

Grundlagen d. Linearen Kontrapunkts (Bern 1917): Als Motiv ist eine nicht weiter teilbare Bildung, die als geschlossene, charakteristische Einheit, als lineare Bewegungsphase, in unsere Vorstellung eintritt, dann zu bezeichnen, wenn sie im Verlaufe der Verarbeitung ein Werk oder den Teil eines Werkes beherrscht...
Daß die Eigenart eines Motivs vor allem in seinen melodischen Bewegungszügen, dem Spiel von Spannungen, beruht, ist der Grund, daß für die musikalisch-motivische Verarbeitung auch gar nicht so sehr die spezifische Größe der einzelnen Motivintervalle maßgebend ist. Nur den Linienzug wahrt als das vorschwebende, charakteristische Grundbild die Verarbeitung des Motivs in allen ihren Umformungen... (24).

Die hier anklingende Färbung durch den psychologischen Terminus Motiv — im Sinne bewußter oder unbewußter Vorstellungen und Antriebe, die ein auf die Verwirklichung eines Zieles gerichtetes Verhalten auslösen — tritt unmittelbar zutage, wenn Kurth auf Fr. Nietzsches Metapher der „Gebärde des Affekts", deren Interpretation durch Riemann (vgl. oben, IV. (1)(b)) bemängelt wird, zu sprechen kommt; denn in Hinsicht auf das „Motiv" als „eine selbst aus Bewegung hervorgegangene und eine Bewegung versinnbildlichende Formung" redet er ausdrücklich vom „psychologischen Ursprung des Begriffes":

Während in der Kompositionslehre das Wort „Motiv"... seine regelmäßige Erklärung als ein zu Weiterentwicklung der Gesamtform erregender formaler Urkeim... findet, gewinnt es... auch in umgekehrter, gegen die Wurzel der musikalischen Erscheinung zu gerichteter Deutung seinen mit dem Wortstamm: m o v e r e zusammenhängenden Sinn, als eine selbst aus Bewegung hervorgegangene und eine Bewegung versinnbildlichende Formung. Eine auf Bewegungszüge zurückgehende Kennzeichnung vom Wesen und psychologischen Ursprung des Begriffes: Motiv scheint Fr. Nietzsche vorgeschwebt zu haben, als er... das Motiv als „Einzelne Gebärde des musikalischen Affekts" bezeichnete. Nur wurden diese... Worte insoferne irreführend, als fortan zu einseitig k ö r p e r l i c h e Gesten, Ausdrucksbewegungen eines erregten Gebärdenspiels, der ästhetischen Auslegung des melodischen Gehalts zugrunde gelegt wurden... (25).

Auch H. Mersmann bezieht den Terminus Motiv auf eine dynamische Qualität, allerdings nicht psychologisch, sondern mus.-funktional begründet als expansive „Kraft", die in den — dialektisch ihr gegenüber negativ bestimmten — statisch-geschlossenen „Raum" wächst:

Angewandte Musikästhetik (Bln 1926): Das Motiv..., in sich selbst schon eine Konzentration melodischen, harmonischen und rhythmischen Geschehens, wächst in den Raum (82);
Das Motiv als Träger einer geballten Kraft, gestauter Energien, verzichtet auf alle Merkmale der Form und der äußeren Erscheinung. Es ist feindlich dem Klang, dem Ornament, den verweilenden Umschreibungen; es ist nur Kraft, Keim, oft von entsagender, unsinnlicher Härte der Erscheinung (87).

Da der Begriff des Motivs somit „Ausdruck einer o f f e n e n Form" sei (83) beziehungsweise unter „die f o r m b i l d e n d e n K r ä f t e (Motiv oder Thema)" zähle (100 f.), kritisiert Mersmann die „Gliederung in Motive..., wie Hugo Riemann sie in seinen Untersuchungen durchführt" (84), da diese „g e g e n das natürliche Wachstum der Kräfte vorgenommen wurde" (85).
Eine Ungereimtheit enthält Mersmanns Position freilich insofern, als er seine ursprüngliche Begriffseingrenzung —

Das Motiv ist klar erkennbar und abgegrenzt, sowohl als selbständige Kraft, wie auch als Teilmotiv, indem es sich mit andern gleichgebauten Motiven zu einem Ganzen verbindet (88) —

später dahingehend relativiert, „daß Motiv ein Sammelbegriff ist, dessen Grenzen schwanken; er faßt die ersten kaum greifbaren Ansätze einer Gestaltwerdung und ist nach beiden Richtungen hin kaum an einen Umfang gebunden" (*Musikhören*, [Potsdam u. Bln 1938] Hbg [3]1964, 84; „nach beiden Richtungen hin" soll wohl heißen: gegen die Grenze zum Einzelton sowie zum Thema).
E. Ratz plädiert für eine Beschränkung des Terminus Motiv auf die rhythmische kompositorische Struktur gegenüber der intervallisch-harmonischen Kategorie des Themas, um so unterschiedliche Variationstechniken besser auseinanderhalten zu können, womit er ausdrücklich das gewöhnlich als Motiv Bezeichnete in „thematischen Bestandteil" umbenennt:

Einführung in d. mus. Formenlehre (Wien 1951): Wir wollen... mit dem Begriff des Motivischen in erster Linie das umfassen, was mit dem Rhythmischen zu tun hat. Das, was mit den Intervallen innerhalb einer musikalischen Gestalt zusammenhängt, wollen wir als die t h e m a t i s c h e S u b s t a n z bezeichnen. Diese scharfe Trennung von Motivischem (also dem Rhythmischen) und Thematischem (also dem Intervallmäßigen, womit auch das Harmonische zusammenhängt) erleichtert das Auseinanderhalten der beiden bedeutsamen Variationsmöglichkeiten, nämlich: Beibehaltung der thematischen Substanz bei Veränderung der motivischen Struktur, und umgekehrt... Das, was im gewöhnlichen Sprachgebrauch Motiv heißt, wollen wir daher lieber als thematischen Bestandteil bezeichnen (39).

Eine wiederum andere, gewissermaßen existentialistische Definition des Begriffs Motiv hat E. Jammers verfaßt:

Takt u. Motiv (AfMw XIX/XX, 1962/63): Hier soll Motiv den kleinsten sinnhaften und lebensfähigen Baustein der Komposition bedeuten... Der Sinn des Motivs werde

nicht sprachlich-gedanklich verstanden. Er gehört vielmehr dem eigenständigen Bereich der Tonwelt an; wie der Sinn eines Spieles Lösung einer gestellten Aufgabe ist, wie auch das Leben des Menschen seinen letzten Sinn von der Aufgabe durch die Geburt und der Lösung im Tode erhält, so ergibt sich hier der Sinn aus der Lösung der Beziehungen der Tonereignisse zueinander (200).

(a) Im weiten Spektrum individueller Prägungen des Begriffs Motiv werden zuweilen auch besondere Ausdrücke wie die Bezeichnung URMOTIV — die schon J. Chr. Lobe (1844) im Blick auf das spezifische „Urmaterial" eines Satzes gebrauchte (vgl. oben, II. (2)) — verwendet, allerdings in unterschiedlichsten Zusammenhängen.
So nennt A. Halm geradewegs das Gegenteil dessen, was Lobe meinte, „Urmotive", nämlich kompositorisch ungestaltete mus. Floskeln, aus denen die vermeintlichen Themen im ersten Satz von L. van Beethovens Klaviersonate d-moll, op. 31, Nr. 2 bestünden:

Von zwei Kulturen d. Musik (München [1913] ²1920): Das Largothema ist ein Akkord; das Allegrothema ist eine Tonleiter; das Thema der Oberstimme (23. Takt): ein Doppelschlag. Das heißt also, all das sind keine Themen. Es sind Motive alltäglicher Art, Urmotive, können wir auch sagen, die sich in so ziemlich jedem musikalischen Verlaufen ganz von selber einstellen... (76).

Demgegenüber ansatzweise terminologisch verfestigt — und damit eher Lobes Wortgebrauch vergleichbar — hat E. Kurth in Verbindung mit seiner psychologisch gefärbten Auffassung des Terminus Motiv im Buch *Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"* ([Bern u. Lpz. 1920] Bln ³1923) den Ausdruck Urmotiv herangezogen, im Abschn. *Die motivischen Grundbewegungen* (465 ff.) eingebettet in ein Netz verwandter Umschreibungen wie „primitive Urformen... noch unterhalb einer subtil differenzierten Melodik" (465), „am Ursprung liegende Melodiezüge", „ein Urhauch" (466), oder „aus der Urtiefe erwachende Grundstimmungen" (467):

Natur und Seele sind e i n e s, im Urmotiv, wie in den Abgründen des romantischen Kunstwerkes überhaupt; sie verfließen ihrem Ursprung zu in die dumpfe Schwere einer Grundstimmung, aus der die emporsteigende Linie sich löst und ans Erklingen dringt (467);
Urmotiv ist die Linienbildung auch im psychologischen Sinn, die Spannung eines aufwärts strebenden Willens (468).

Doch erläutert Kurth seinen Begriff des Urmotivs nicht nur als kompositionspsychologische Kategorie romantischer Musik, sondern zieht ihn auch für die „m o t i v i s c h e n Wurzeln" der Volkslieder heran (*Musikpsychologie*, [Bln 1930] Bern ²1947, 290), um mit ihm die Gesamtheit sozusagen subkutaner, das Lebensbewußtsein eines Volkes spiegelnder mus. Glocken-, Tanz-, Posthorn- oder Wiegesymbole zu erfassen:

Alle diese Motive lassen sich leicht aus den Volksliedern heraushören... Aber sie beziehen sich nicht etwa bloß auf den augenblicklichen Wortsinn im Text, sondern dringen... überall aus dem melodischen „Sinnen" und Gestalten hervor. Man hat sich diese Erscheinung auch nicht so vorzustellen, als z e r f i e l e ein Volkslied in lauter solche Urmotive; vielmehr tauchen sie aus der Melodie, in die sie unbewußt einfließen, da und dort auf, mehr oder weniger ausgeprägt, und kaum dringen sie als eigene Motivwerte aus dem Reiz der Liedweise hervor... (291).

(b) Im Art. *Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitr. zur Stilpsychologie* (Bach-Jb. XIV, 1917) hat Kurth zudem den Terminus ENTWICKLUNGSMOTIV präsentiert, der im Unterschied zu den thematisch „tragenden Hauptmotiven eines musikalischen Satzes" jene gewissermaßen dienenden Elemente bezeichnen soll, deren „Entstehung mehr unbewußter Art [ist], indem das kompositorische Gestalten auf die weitausgreifenden Entwicklungen selbst gerichtet ist, aus welchen erst die Bewegungsformen im Einzelnen... sich herauskrystallisieren", und zwar Bewegungsformen, „die als Ausdruck von etwas Primitivem und Ursprünglichem den Charakter einer zwingenden innern Notwendigkeit an sich tragen" (87):

Gegenüber den Hauptmotiven sind es architektonische Motive, insofern sie dem Aufbau des Satzes... dienen. Da jedoch der Ausdruck „Architektur" mehr denjenigen Formen entspricht, die in Gruppierung, der Aneinanderreihung gesonderter Einzelpartien beruhen, als der Technik stetiger, fließender E n t w i c k l u n g e n, wie sie den linear-polyphonen Satz kennzeichnet, so wären auch diese Motive treffender mit dem Namen „E n t w i c k l u n g s m o t i v e" zu bezeichnen (87 f.);
Der Technik konstanter, fließender Entwicklungen entsprechend, treten auch die Entwicklungsmotive nicht in Aneinanderreihung oder Gruppierung abgerissen für sich auf, sondern zu ihnen verdichtet sich der konstante Fluß der Bewegung; sie entstehen und verlieren sich unmerklich, in stetigem Übergleiten in ihre Fortspinnung, da sie innerhalb der Linienausspinnung selbst nur als verdeutlichte Züge des Bewegungsausdrucks aufscheinen (97).

Hinsichtlich des Musikdramas im 19. Jh. siedelt Kurth den Begriff der Entwicklungsmotive „noch unterhalb der Urmotive" an:

Romantische Harmonik... (loc. cit.): Sie liegen in gewisser Beziehung noch unterhalb der Urmotive des Musikdramas, indem noch gar nicht die Beziehung auf eine noch so allgemeine Idee die Linie in ihre bestimmten Formen treibt; sie sind reflexartige Züge, in denen sich die gestaltenden Energien der musikalischen Unterströmung zu typischen Formen herausbilden; da sie im Treiben und Drängen der musikalischen Formentwicklung entstehen, nenne ich sie Entwicklungsmotive (537).

Und in Übereinstimmung damit betont er, daß die Analyse der „Entwicklungsmotive" direkt zum schöpferischen Unterbewußtsein vordringe:

Musikpsychologie (loc. cit.): Mit den Entwicklungsmotiven sind die Meister oft bei unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen zu beobachten... (293).

Zwar verwendet Kurth nicht als einziger, aber in singulärer Weise die Bezeichnung Entwicklungsmotiv. So hat K. von Fischer darauf aufmerksam gemacht, daß ähnlich lautende Ausdrücke bei A. Schmitz „mit Kurths Entwicklungsmotiv-Begriff nichts oder nur wenig zu tun" haben, da sie auf „thematische Motive, die sich im Verlaufe einer Entwicklung verändern", bezogen sind (*Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Sammlung musikwiss. Abh. XXX, Straßburg u. Zürich 1948, XII): Schmitz skizziert in diesem Sinne etwa eine „Entwicklung des Kopfmotivs zur geschlossenen achttaktigen Periode" (*Beethovens „Zwei Prinzipe"*, Bln u. Bonn 1923, 56) beziehungsweise die „Evolution" eines „Motivs" (67) und beschreibt derartige Vorgänge auch mit den Wendungen „Entwicklungsmotiv" (*Das romantische Beethovenbild*, Bln u. Bonn 1927, 156) oder „Evolutionsmotiv" (141, Anm. 2).

(4) Während im 19. Jh. die Kategorie des Motivs mit dem zeitgenössischen Schaffen in Einklang stand, besitzt sie im 20. Jh. WECHSELNDE AUSSAGEKRAFT FÜR DIE KOMPOSITORISCHE PRAXIS.

A. Schönberg verdeutlicht 1909 in der brieflichen Diskussion mit F. Busoni über seine *Drei Klavierstücke* op. 11, daß bislang tradierte Kriterien des Begriffs Motiv wie Wiederholung und Entwicklung mit dem Übergang zur freien Atonalität in Frage gestellt werden:

Briefwechsel zw. Arnold Schönberg u. Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927) (Beitr. zur Musikwiss. XIX, 1977); Schönberg an Busoni (24.8.1909): Ganz genügt mir noch kein Stück. Ich möchte noch bunter werden an Motiven und melodieunähnlichen Gestaltungen; ich möchte noch freier und ungezwungener sein im Rhythmus, in den Taktarten; freier von Motivwiederholungen und melodieartigem Fortspinnen eines Gedankens. Das schwebt mir vor: so phantasiere ich Musik, bevor ich sie notiere = transkribiere (ed. Jutta Theurich, 176).

Entsprechend dem Primat, den Schönberg somit an Stelle konstruktiver Fortspinnung dem „Strom" seiner „unbewußten Empfindungen" einräumt (ibid., 177), charakterisiert auch A. Webern das dritte Stück des in Rede stehenden Werkes:

Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Es wird kein Motiv weiterentwickelt, höchstens eine kurze Tonfolge unmittelbar wiederholt. Einmal aufgestellt, drückt das Thema alles aus, was es zu sagen hat; es muß wieder neues kommen (41).

Der Terminus Motiv bleibt zwar präsent, bezeichnet aber lediglich fragmentierte mus. Bestandteile und nicht mehr ein zusammenhangstiftendes Element, dessen Funktion — und ebenso die des Themas — vom unmittelbaren Ausdrucksbedürfnis des Komponisten außer Kraft gesetzt wird, wie A. Schering unter Berufung auf den Begriff des Expressionismus (→ *Expressionismus* II. (1)) dargelegt hat:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. 1919): Wie kann... der expressionistisch gerichtete Musiker noch am alten Themabegriff festhalten, wo er doch Visionen und Ekstasen, Gefühle und Lebenskräfte freimachen will, deren Ablauf und Kreisen nie... sich durch Gegebenes binden läßt? ...Auch von der Wiederholung von Motiven... wird der Expressionist nur sparsamen Gebrauch machen, nämlich nur dann, wenn das wiederholte Zurückkommen auf einen Gedanken auch wirklich einem analogen Prozeß in der Seele des Schaffenden entspricht (151).

In Verbindung mit Schönbergs Zwölftonmusik erlebt der Begriff des Motivs indes eine Renaissance, indem er gemäß seinen überlieferten Konnotationen die Bedeutung der Reihe für die Tonhöhenbeziehungen veranschaulichen soll. So notiert Schönberg am 9.5.1923 über die „Komposition mit 12 Tönen", in ihr entwickele sich „auf Grund einer bestimmten, durch den Einfall (den Gedanken!) vorgeschriebenen Reihenfolge (Motiv) das Verhältnis der 12 Töne zueinander" (ed. M. Beiche, *Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik"*, Freiburger Schriften zur Musikwiss. XV, München u. Salzburg 1984, Anh., 158). In diesem Sinne weniger eines direkten Synonyms als vielmehr einer allgemein bekannten Metapher hat Schönberg häufiger den Terminus Motiv bei Erläuterungen der Zwölftonreihe eingesetzt, wobei Formulierungen wie „die einmal für allemal als Motiv festgelegte Reihe" (*Die Priorität*, 10./11.9.1932; ed. Beiche, loc. cit., 160) das skizzierte begriffliche Verhältnis nicht so deutlich erkennen lassen wie jene Umschreibung in einem engl. Vortragstext (mehrfach dargeboten 1934, 1935, 1941 u. 1946), daß die Grundreihe „in der Art eines Motivs" funktioniere:

Compos. with Twelve Tones (Fassung von 1941), in: *Style and Idea* (erweiterte Ausg. London 1975): The basic set functions in the manner of a motive (ed. L. Stein, 219).

Darüber hinaus verwendet Schönberg aber auch den herkömmlichen Ausdruck Motiv zur Bezeichnung kleinster kompositorischer Gebilde, die aus einer Zwölftonreihe abgeleitet werden:

Vortrag über op. 31 (1931), in: *Stil u. Gedanke, Aufsätze zur Musik* (Ffm. 1976): Weiters haben sie vielleicht schon von der Komposition mit 12 Tönen... gehört. Diese beruht darauf, daß, wie ehedem einem Stück eine Tonart zugrun-

de gelegt wurde, so bildet jetzt eine Reihe von 12 Tönen das Material, aus welchem alle Gestalten, Melodien, Phrasen und Motive und alle Zusammenklänge erzeugt werden (*Gesammelte Schriften* I, ed. I. Vojtěch, 263);
zum Verhältnis der Begriffe Motiv und Grundgestalt → *Grundgestalt* II. u. III. (1)(a).

E. Krenek hat den kompositionsgeschichtlichen Weg von der freien zur gebundenen Atonalität als „Streben nach Ausbildung neuer motivischer Beziehungen" nachzuzeichnen versucht, das mit der Zwölftontechnik dazu führe, „daß grundsätzlich alle zwölf Töne... zur Basis der Motivbildung herangezogen werden" (*Über neue Musik*, Wien 1937, 52). Er siedelt demgemäß die Kategorie des Motivs — mit dem Hauptcharakteristikum einer bestimmten Tonfolge — auf einer geschichtlichen Vorstufe der daraus resultierenden Zwölftonreihe an, mit deren Festlegung aber dann „dem Motiv eine neue Funktion zugeteilt" werde, indem es unter weitgehender Identität mit der Reihe als „Träger sämtlicher Relationsmöglichkeiten" in eine subthematische „Region des Materialhaften" herabsinke:

Wir können in der Tendenz zur Erfassung des gesamten tonsprachlichen Materials durch die Motivbildung und zur Festhaltung der durch die Motivgestalt einmal gegebenen Reihenfolge der Töne die beiden Wurzeln zur Ausbildung der Zwölftontechnik erblicken. Damit ist aber dem Motiv eine neue Funktion zugeteilt, die es in der tonalen Musik nicht hatte... Die Zwölftonreihe... mag auf das Bedürfnis, eine Motivgestalt besonders streng festzuhalten, zurückzuführen sein... — in dem Augenblick aber, wo diese Motivgestalt zum Träger sämtlicher Relationsmöglichkeiten gemacht wird, sinkt sie aus der Sphäre des Thematischen, individuell Geprägten hinab in die Region des Materialhaften, Bausteinartigen (53).

Diese Abstraktion, die dem ehemals mus. konkreten Begriff des Motivs dadurch erwächst, daß „die Reihe... das Ergebnis eines Prozesses [ist], bei dem das Motivische, das ihr Ausgangspunkt war, mehr und mehr in ein Materialhaftes verwandelt wird" (*op. cit.*, 63), beabsichtigt auch H. Erpf bewußtzumachen, indem er vor dem Hintergrund der überlieferten Definition —

Form u. Struktur in d. Musik (Mainz 1967): Unter Motiv verstehen wir eine meist kurze, charakteristische Prägung, die auch bei Abwandlungen... erkennbar bleibt (130) —

am Beispiel der „*Entfaltungsform*" des dritten Satzes von Weberns *Variationen* für Klavier, op. 27, die veränderte Bedeutung des Terminus Motiv illustriert:

Entfaltet wird in gewissem Sinn die Reihe; aber wesentlich formbildend ist die Entfaltung des aus der Reihe gewonnenen motivischen Materials. Dabei hat sich der Sinn des Wortes „Motiv" gegen früher gewandelt. Hier ist *Motiv* eine Folge von wenigen aus der Reihe entnommenen Tönen, die sowohl in der Schrittfolge als auch im Zusammenklingen auftreten können und... gespiegelt und rückläufig vorkommen (164).

Für einen Exponenten der seriellen Musik nach 1950 wie K. Stockhausen, der in jedem Werk eine spezifisch ausgeprägte, bei den Dimensionen des Einzeltons ansetzende integrale Ordnungsidee realisieren will (→ *Serielle Musik* I. (3)), fällt die Kategorie des Motivs ebenso wie andere tradierte Begriffe, die sich auf bereits vorgeformte mus. Elemente beziehen, unter ein striktes Tabu:

Situation d. Handwerks (1952), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Bereits vorhandene Tonordnungen (Tonsysteme, Themen, Motive, Reihen, ‚Rhythmen', Folklorismen u.a.) sind... unbrauchbar (als bereits in einer jedem Einzelnen eigenen Weise geordnet), unbrauchbar für die Verwirklichung einer einheitlichen Vorstellung von Musik, die ja erst eine ihr gemäße Materialordnung hervorrufen kann, nachdem sie im Einfall vor-gestellt ist, und die sich mit einem Anspruch von Totalität (in Hinsicht auf Vollkommenheit von Ordnung) in jedem Werk neu und einmalig vollziehen soll... (19);
In der traditionellen Musik... wurde... Vorgeformtes (vom Motiv über das Thema zur Reihe) als kleinste Einheit betrachtet und akzeptiert. Die heutige Einsicht aber in die inneren Beziehungen der Töne deckt den Widerspruch auf zwischen individuellen Ordnungen des Vorgeformten und der Notwendigkeit, integrale Ordnung aus einer einheitlichen Vorstellung abzuleiten (20).

Doch mit Stockhausens Weiterentwicklung der seriellen Musik zur Formel-Komposition (→ *Serielle Musik* III. (2)(b)), in der Melodien eine tragende Rolle spielen, kann auch der Begriff des Motivs erneut Geltung erlangen:

Einführungstext (1977) zu MUSIK IM BAUCH *für 6 Schlagzeuger u. Spieluhren*, in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): Ich schrieb... 3 Melodien, die den Zuhörern Ton für Ton und Motiv für Motiv mitgeteilt, dargelegt, als ganze geboren und schließlich sogar übergeben werden... (248).

V. Die Verknüpfung des Terminus Motiv mit einer kleinsten, charakteristischen kompositorischen Einheit hat seit dem Ende des 19. Jh. auch AUSWIRKUNGEN AUF DIE NICHTDEUTSCHSPRACHIGE MUSIKTERMINOLOGIE gehabt.
Im Engl. werden zunächst die Bezeichnungen motif oder motive vorrangig als Synonyme des Ausdrucks figure registriert, unter Erwähnung weiterer Entsprechungen wie subject und Leitmotiv (Bakers Berücksichtigung als „Takt" und „Taktmotiv", die Definitionen J. Chr. Lobes —vgl. oben, II. (2) — und H. Riemanns — vgl. oben, IV. (1)(a) — ins Engl. überträgt, bleibt singulär):

C. H. H. Parry, Art. *Figure*, GroveD, Bd. I (London 1879): FIGURE is any short succession of notes, either as melody or a group of chords, which produces a single, complete, and distinct impression. The term is the exact counterpart of the German *Motiv*, which is thus defined in Reissmann's continuation of Mendel's Lexicon... It is in fact the shortest complete idea in music... (520 b; der erwähnte Art. *Motiv* des Mendel/ReißmannL ist zit. oben, III. (2));
J. A. Fuller-Maitland, Art. *Motif*, ibid., Bd. II (London 1880): MOTIF (Germ. *Motiv*), a word which is in process of naturalization into English, and which has no less than three distinct meanings...: 1st, the German word originally means what we call ‚figure'...; 2nd, it is used as a synonym for SUBJECT...; 3rd, as equivalent to, and an abbreviation of, LEITMOTIV... (377 a);
Th. Baker, *A Dictionary of Mus. Terms* (New York u. London [1895] [2]1923), Art. *Figure*: A distinct group of notes, a motive (72 a);
Art. *Motive*: 1. A short phrase or figure (rhythmic, melodic, or harmonic) used in development or imitation. — 2. A theme or subject (see *Leading-motive*). — 3. Sometimes used for *Measure*, as the rudimentary element of the Period. — *Measure-motive*, one whose accent coincides with the measure-accent (126 b).

Aufschlußreich ist Fuller-Maitlands Bemerkung, das Wort motif sei „in der Naturalisierung ins Englische begriffen", da sie unmittelbar über einen terminologischen Aufnahmeprozeß Auskunft gibt, der mit Veröffentlichung der fünften Aufl. des GroveD (London 1954) — unter Beibehaltung der in der ersten Aufl. notierten Bedeutungen — als vollzogen gilt:

MOTIF (Fr.; Ger. *Motiv*). A word which has become naturalized into English... (V, 915 b).

Verwirrung stiftet die neue Version des Lexikonart. freilich dadurch, daß nun nicht nur das Wort motif, sondern auch die als erste verzeichnete, im Dtsch. geprägte Bedeutung auf das Franz. zurückgeführt wird: „first, the French word originally means what in English is called ‚figure'" (ibid.).
Davon abgesehen läßt sich jedoch grundsätzlich festhalten, daß man im britischen Engl. die franz. Terminusform motif — wohl nicht zuletzt, um den mus. Begriff vom gemeinsprachlichen Ausdruck motive (Beweggrund) abzugrenzen — bevorzugt, während im Amerikanischen Uneinheitlichkeit vorherrscht mit leichter Tendenz zur Schreibweise motive.
Mit dem dtsch. Begriff des Motivs wohlvertraute Autoren — wie schon der oben zit. Baker — haben ihn dementsprechend auch im Engl. zu etablieren versucht. So differenziert W. Apel zwischen „motive" als charakteristischer, im Thema enthaltener kompositorischer „Zelle" und „figure" als sekundärem „Material für eine Begleitung oder einen Kontrapunkt zu einer Melodie":

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): *Motive, motif* (G. *Motiv*). The briefest intelligible and self-contained fragment of a musical theme or subject. As few as two notes may constitute a motive, if they are sufficiently characteristic... The motives are the very bricks or germinating cells of the musical composition...
The term „figure" is frequently used as synonymous with motive. A distinction could, however, and should be made, namely, that motives are derived from themes, while figures are not and, therefore, are of a more secondary importance, frequently serving as material for an accompaniment or counterpoint to a melody (462 a f.).

Und R. Réti umreißt die Bedeutung des Terminus motif in Analogie zu dem der bildenden Künste:

The Thematic Process in Music ([New York 1951] London [3]1961): We call *motif* any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamic feature which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts (11 f., Anm. 1).

Möglicherweise in Reaktion auf einen gegenteilig vorherrschenden Wortgebrauch hat Apel seine Unterscheidung mit der zweiten Aufl. des HarvardD (Cambridge, Mass. 1969) allerdings rückgängig gemacht, indem jetzt der Ausdruck figure den Begriff motif direkt definiert:

Art. *Motif, motive*: A short figure of characteristic design that recurs throughout a composition or a section as a unifying element (545 b).

Auch W. Drabkin verwendet im New GroveD (London 1980) die Bezeichnungen figure und motif im Grunde genommen synonym:

Art. *Figure*: A short melodic idea having a particular identity of rhythm and contour, often used repetitively or in conjunction with other such ideas to build a larger melodic idea or a theme. Thus it belongs to the category of musical ideas commonly called motifs... (VI, 544 b);
Motif (motive). A short musical idea, be it melodic, harmonic or rhythmic, or all three. A motif may be of any size, though it is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term ‚figure' (XII, 648 a).

Andererseits zeichnet sich in D. M. Randels New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986) erneut eine Abgrenzung der Kategorien „figure" im Sinne eines Ornamentes gegenüber „motive" als Grundelement einer kompositorischen Entwicklung ab:

Art. *Figure*: A motive or pattern that is ornamental in character (305 a);
Motive, motif. A short rhythmic and or melodic idea that is sufficiently well defined to retain its identity when elaborated or transformed and combined with other material

and that thus lends itself to serving as the basic element from which a complex texture or even a whole composition is created (513 a).

Im Franz. stellt sich die Situation weniger verwirrend dar. Während der Begriff motif im 19. Jh. weiterhin gleichbedeutend mit „thême" tradiert wurde —

EscudierD (Paris [1844] [5]1872): MOTIF. Idée primitive et principale par laquelle commence ordinairement un morceau de musique. On emploie le mot thême dans la même acception (330) —,

umschreibt man ihn heute in enger Anlehnung an die dtsch. Musikterminologie als rhythmisch, melodisch und harmonisch charakterisierte und dissoziierbare kompositorische „Zelle", wobei sowohl deren einheitstiftende Funktion — eine seit dem 18. Jh. überlieferte Konstante (vgl. oben, I. (5)) — als auch (in der *Encyclopédie*...) die Herkunft aus der „klassischen musikalischen Syntax" betont wird:

Larousse de la musique, hg. von N. Dufourcq, F. Raugel u. A. Machabey, Bd. II (Paris 1957): *Motif.* — Petit élément caractéristique d'une composition musicale, qui assure à différents titres l'unité d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre. (Un motif, qui peut être assimilé à une cellule, est capable de prendre trois aspects qui peuvent être dissociés.)
— *Motif rythmique*, ensemble de valeurs rythmiques, susceptibles de se répéter sans que soit repris son contexte mélodique et harmonique.
— *Motif mélodique*, succession d'intervalles revenant plus ou moins librement et imprimant son caractère à un thème ou à un morceau.
— *Motif harmonique*, celui qui est représenté par un ou plusieurs enchaînements d'accords repris au cours du morceau (72 a);
Encyclopédie de la musique, hg. von Fr. Michel, Fr. Lesure u. Vl. Fédorov, Bd. III (Paris 1961): MOTIF. En syntaxe musicale classique, c'est le plus petit élément unitaire (phrase) analysable d'un sujet, qui peut comporter une ou plusieurs cellules (propositions) (239a).

Darüber hinaus dient zuweilen der Ausdruck „cellule" — zusätzlich unter einem eigenständigen Stichwort erläutert — dazu, den Begriff motif als ausdrucksvollen Grundbestandteil eines Themas seinerseits nochmals in kleinste rhythmische oder melodische Elemente aufzuspalten:

Dictionnaire de la musique. Science de la musique, hg. von M. Honegger (Paris 1976-77): MOTIF, élément de la syntaxe musicale possédant un sens expressif propre et qui confère son aspect caractéristique à un thème ou à une phrase mélodique. Le motif se décompose en éléments très brefs appelés → cellules (II, 635 a);
CELLULE... Le plus petit élément rythmique ou mélodique pouvant apparaître d'une manière isolée ou comme partie d'un tout plus étendu (I, 158 a).

Und auch im Ital. wird der Terminus motivo aus seiner tradierten — nun als „uneigentlich" bewerteten — Synonymie mit „tema", wofür auch das Diminutivum „motivetto" angegeben ist, gelöst, um demgegenüber „den Kern, die Zelle, woraus die Komposition hervorgebracht wird" (Sartori), oder den „Keim der Melodie" (Basso) zu benennen:

Enciclopedia della musica, hg. von Cl. Sartori, Bd. III (Mailand 1964), Art. *Motivo*: Nel significato più diffuso sta impropriamente per tema, idea musicale alquanto sviluppata, linea melodica non facilmente confondibile, caratteristica e orecchiabile (anche al diminutivo: motivetto). Più propriamente è il breve frammento iniziale di una frase, una testa di tema, un gruppo di note anche minimo, ma caratteristico e in sé completo, tale da costituire il nucleo, la cellula da cui germinerà la composizione... (223 a);
Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. III (Turin 1984), Art. *Melodia (I)*: Il *motivo* è il germe della Melodia: si tratta di un breve e a volte brevissimo frammento, caratterizzato ritmicamente e da alcuni (ma può essere anche uno solo) intervalli melodici, da cui prende l'avvio l'intera melodia (86 a);
op. cit., Bd. IV (Turin 1984), Art. *Tema*: Il Tema non deve essere confuso con il *motivo*, che costituisce infatti solo la cellula germinante di una melodia... (509 b).

Lit.: M. Wehnert, Art. Thema u. Motiv, MGG XIII, 1966, Wiederabdruck in: ders., Musik als Mitteilung, Lpz. 1983.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1987

Murky

murky, engl., dunkel, düster, trübe; die Murki, dtsch. (mundartlich, vor allem im thüringischen u. mecklenburgisch-vorpommerischen Raum), Unordnung, Durcheinander, aus dem semantischen Umfeld von ‚Murk(s)', von lat. murcare, zertrümmern; murky, polnisch, Plural von murek, Dim. von mur, Mäuerchen;
seit dem 18. Jh. als mus. Terminus belegt; möglicherweise Wortneuschöpfung; orthographische Versionen: dtsch. Murki, Murcki; franz. Mourki, Mourqui; dtsch.-franz. Murqui; dänisch-franz. Morqui.

I. Zur Bezeichnung Murky finden sich UNTERSCHIEDLICHE ETYMOLOGISCHE BEGRIFFSERKLÄRUNGEN.

II. Als TITEL VON KOMPOSITIONEN, BEI DENEN SICH DER BASS IN DER REGEL IN FORTLAUFEND GEBROCHENEN OKTAVEN BEWEGT, SOWIE ALS BEZEICHNUNG FÜR DIESE BEGLEITTECHNIK ist das Wort Murky seit der ersten Hälfte des 18. Jh. belegt.

I. Zur Bezeichnung Murky finden sich UNTERSCHIEDLICHE ETYMOLOGISCHE BEGRIFFSERKLÄRUNGEN.
Das dtsch. Wort Murki ist von dem lat. Verb murcare im Sinne von ‚zertrümmern' abzuleiten. In den Mundarten des gesamten deutschsprachigen Raumes sind die Wörter murke(l)n, Murk(s) in der Bedeutung von ‚abschneiden, schnippeln', ‚Brocken, abgebrochenes Stück (besonders bei Brot)' weit verbreitet (Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* VI, Lpz. 1885, 2716 f.; Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch d. dtsch. Sprache*, Bln [21]1975, 3; [22]1989, 4). Namentlich im thüringischen und mecklenburgisch-vorpommerischen Raum findet sich das Wort Murki in der Bedeutung von ‚Unordnung, Durcheinander' (H. Rosenkranz u.a., *Thüringisches Wörterbuch* IV, Bln 1966—1975, 751; H. Teuchert, *Mecklenburgisches Wörterbuch* IV, Bln u. Neumünster 1965, 1296; Mi [F.G. Sibeth], *Wörterbuch d. Mecklenburgisch-Vorpommerischen Mundart*, Lpz. 1876, 57 a).
Fr.W. Marpurg berichtet 1760 in seiner *Anecdote vom Ursprung d. Murky* von einer Wortneuschöpfung für eine Lieddichtung:

Krit. Briefe über d. Tonkunst I (Bln 1760): Damit die Etymologisten und Kunstrichter sich über die Bedeutung dieses Worts nicht heute oder morgen den Kopf zerbrechen mögen: so will ich den Ursprung der Murky, welcher etwann ins Jahr 1720. oder 1721. fällt, mit wenigen erzählen. Zween Cavaliere, die sich gewisse Kunstwörter ersonnen hatten, womit sie unter sich im Scherze die verschiednen Reitze der Gottheit Cytherens zu benennen pflegten, bekamen Lust, in dieser ihnen gewöhnlichen Sprache, ihre Schönen zu besingen. Sie brachten ein Lied zur Welt, welches, wenn sie es in weniger schnackisch-räthselhaften Worten gedichtet hätten, sie etwann, nach dem Ausdruck des Herrn von Beßer, die Ruhestätte der Liebe, den Thron der Wohllust, oder auf eine ähnliche Art, betitelt haben würden; das aber in ihrer comisch-cytherischen Sprache Murky überschrieben wurde (286).

Für den Wahrheitsgehalt der Anekdote könnte sprechen, daß eine andere Darstellung ausblieb. Marpurg übernahm seine Ausführungen 1786 als Kap. IV des *IXten Dutzend d. mus. Denkwürdigkeiten* in seine *Legende einiger Musikheiligen* (Köln 1786, 176—178). Denkbar wäre eine dtsch. Wortneuschöpfung als Ableitung von Wortbildungen mit der lautmalenden Wurzel *mur (Verdopplung bei lat. murmurare, murmeln) und der in den indogermanischen Sprachen üblichen Erweiterung mit dem Buchstaben „k" wie etwa murken (J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* I, Bern u. München 1959, 736 f. u. 748 f.). Entsprechende Verben werden im Sinne von ‚stottern, brummen, murren' verwendet; substantivische Formen finden sich in der Bedeutung von ‚unfertiger, in Wachstum und Sprache zurückgebliebener, mürrischer, verdrießlicher Mensch'. In der dtsch. Jägersprache werden derartige Wörter zur Kennzeichnung der Lautgebung von Schnepfen, namentlich der Männchen zur Balzzeit, gebraucht (S. Schwenck, *Wörterbuch d. dtsch. Jägersprache*, Forschungsstelle für Jagdkultur Bamberg, Ms.). In anderen Sprachen und Dialekten, vor allem im slawischen Sprachraum und in der Sinti- und Roma-Sprache, finden sich ähnliche Wortbildungen zur Bezeichnung von Katzen bzw. deren Lautgebung im Sinne von ‚schnurren' (A. Kurschat, *Litauisch-Dtsch. Wörterbuch* II, Göttingen 1970, 1440; M. Vasmer, *Russ. Etymologisches Wörterbuch* II, Heidelberg 1955, 176; Z. Kuzela u. J.B. Rudnyćkyj, *Ukrainisch-Dtsch. Wörterbuch*, Wiesbaden [2]1983, 400; F.N. Finck, *Lehrbuch d. Dialekts d. dtsch. Zigeuner*, Marburg 1903, 74). Beispiele aus dem mus. Bereich sind die Bezeichnungen Murkstopf für den Bumbaß (H. Rosenkranz u.a., *op. cit.*, 752) und Murkant für Musikant (J. Müller, *Rheinisches Wörterbuch* V, Bln 1941, 1423).
Der Verfasser des Art. *Murky* in der *Allgemeinen dtsch. Real-Encyclopädie für d. gebildeten Stände* VI (Lpz. [5]1819, 659) wendet sich gegen Marpurgs Darstellung und verweist auf das Vorkommen des Wortes bei W. Shakespeare. Auch C. Fr. Weitzmann hält an dem engl. Ursprung der Bezeichnung fest und untermauert seine These mit dem unterschiedlichen Gebrauch des Genus (Neue Berliner Musikzeitung IV, 1850, 381). Ebenso erinnert W.L. Rubsamen in seinem Art. *Murky* (MGG IX, Kassel 1961) an die bei

Marpurg verwendete orthographische Version „Murky" und die Tatsache, daß sich der mutmaßliche Erfinder der Kompositionsart, der Potsdamer Kammermusikus Seedo (Sydow) (um 1690—1754), zeitweilig in London aufhielt (937 f.). Dagegen versuchen A. Chybiński (Muzyka II, 1951, 26 f.) und im Anschluß an ihn C. R. Halski (ML XXXIX, 1958, 35—37), die Herkunft des Wortes aus der polnischen Sprache zu erklären, demzufolge der Ausdruck Murki eine dtsch. Lesart des polnischen Ortsnamens Murcki (sprich Murzki) wäre. Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich bei der Bezeichnung Murki um eine Verwechslung mit polnisch mruki, Substantiv Masculinum Plural von mruk, ‚Mucker, wortkarger Mensch' bzw. ‚Brummen, Gebrumm, Gemurre', von mruczeć, ‚brummen, knurren, murren, schnurren' handelt (J. Piprek u. J. Ippolt, *Großwörterbuch Polnisch-Dtsch.* I, Warschau 1977, 692).
Als einziger vertritt Ph. Spitta die Auffassung, die Bezeichnung Murky in der „ursprünglichen Schreibweise Mourqui" entstamme dem Franz., da sich auch Marpurgs Geschichte eher an diese Form anschließe (*Sperontes' „Singende Muse an d. Pleiße". Zur Gesch. d. dtsch. Hausgesanges im 18. Jh.*, in: *Musikgesch. Aufsätze*, Bln 1894, 222).

II. Als Titel von Kompositionen, bei denen sich der Bass in der Regel in fortlaufend gebrochenen Oktaven bewegt, sowie als Bezeichnung für diese Begleittechnik ist das Wort Murky seit der ersten Hälfte des 18. Jh. belegt.
Dabei handelt es sich um Lieder, Tänze und Galanteriestücke unterschiedlicher Gattungen und Formen, deren Beliebtheit in mus. Dilettantenkreisen bis in die erste Hälfte des 19. Jh. literarisch bezeugt ist. G. Chr. Lichtenberg (*Schriften u. Briefe* III, München 1972, 792) kennt das Murky benannte Klavierstück ebenso wie J. W. von Goethe (*Dichtung u. Wahrheit*, Goethes Werke XXVII, Weimar 1889, 281) und J. Paul (*Quintus Fixlein*, Sämtliche Werke V, Weimar 1930, 64; *Biographische Belustigungen*, ibid., 341). E. Th. A. Hoffmann läßt in seinen *Lebensansichten d. Katers Murr* den Lautenisten dem Säugling seinen neuesten „Murki" vortragen (Werke XI/XII, Bln 1912, 90) und Liscov Kreisler daran erinnern, wie dieser ihm „des Oheims abscheuliche Murkis und Menuetten vorspielen mußte" (ibid., 112). In den *Gedanken über d. hohen Wert d. Musik* in den *Fantasiestücken in Callots Manier* heißt es: „Euch ... führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Mutes zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht" (Werke I/II, Bln 1914, 44).
Als Titel einer Klavierkompos. mit dem charakteristischen Oktavbaß soll die Bezeichnung Murky nach Fr. W. Marpurg erstmalig von dem Potsdamer Kammermusikus Seedo verwendet worden sein:

Krit. Briefe über d. Tonkunst I (Bln 1760): Ein Musicus, Nahmens Sydow, welcher ein guter Freund von beyden [Kavalieren] war, ... ward von ihnen ersuchet, ihre Verse in Musik zu bringen. Da selbiger dafür hielte, daß er die Musik so poßirlich machen müßte, als poßirlich die Worte waren: so nahm er sich unter andern vor, den Baß beständig in Oktaven abwechseln zu lassen. Diese Compositionsart, welche bis dahin ganz unbekannt gewesen war, erhielte den Beyfall der jungen Herren. Herr Sydow ward ermuntert, verschiedne kleine Clavierstücke in diesem Geschmacke zu verfertigen; und um den Geschmack zu characterisiren, so wurde allzeit hinzugefüget, daß er solche so verfertigen möchte, wie die bekannte [sc. zuvor beschriebene] Murky. Andere Personen ... ermangelten nicht, solches als ein neues musikalisches Kunstwort sofort anzumerken, und, da alle Welt den Geschmack der besagten Stücke zu parodiren anfieng, bey Stücken von ähnlicher Art zu gebrauchen, und von einem auf den andern fortzupflanzen (286).

Als vermutlich älteste Sammlung von Klavierstücken mit der Bezeichnung Murki dürfte die verschollene Ausgabe *XII Murki fürs Klavier* des Nürnberger Musikdruckers B. Schmid aus der Zeit um 1727 anzusehen sein (H. Heussner, *Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg*, Mf XVI, 1963, 361). Auch die ausdrücklich als Murky-Sammlungen gekennzeichneten Drucke des Bachschülers H. N. Gerber aus dem Jahre 1736, des Dortmunder Cantors J. E. Heinecke aus der Zeit um 1748 und des Windsheimer Organisten J. J. Schlümbach von 1753 konnten noch nicht wieder aufgefunden werden, so daß die Originaltitel und etwaige Zusätze unbekannt sind (vgl. Brusniak 1988, 179 f.). Erhalten haben sich demgegenüber die *Six Murki Pour le Clavessin* des Breslauer Organisten J. G. Hoffmann (Nürnberg 1746) und die *VI Morquien ganz neu und auserlesen nach dem jetzigen besten italienischen Gousto singmaeßig eingerichtet vors Clavier wie auch vor die Violine und Flute traversiere componirt* (Nürnberg um 1750) des Kopenhagener Organisten J. Foltmar sowie zahlreiche, das Begriffswort Murky im Titel führende Klavierstücke in gedruckten und handschriftlichen Sammlungen, darunter das von J. A. Musaeus in Kopenhagen 1765 publizierte *Divertimento Cembalo Solo oder monatliche Belustigungen des Claviers, bestehend aus Sonaten, Sonatinen, Mourquien, Menuetten und Trios &c.* und Kompos. von (C. H. ?) Graun (vgl. Brusniak 1988, 182).
Die Spannbreite der unter dem Begriff Murky veröffentlichten Werke unterschiedlicher mus. Gattungen und Formen spiegelt sich auch in ergänzenden oder alternativen Bezeichnungen. So lautet die Überschrift zum Lied „Der Abschieds-Tag bricht nun herein" in Sperontes' Sammlung *Singende Muse an d. Pleiße* (Lpz. 1736—1747; Denkmäler dtsch. Tonkunst 35—36, Wiesbaden u. Graz 1958, I, Nr. 32) „Air

en Murky". In J. N. Tischers *Sechs Leichte u. dabey angenehme Clavier-Partien* I (Nürnberg o. J.) findet sich eine „Pastorale en Murki" (6). Der Hofer Stadtorganist M. Scheuenstuhl veröffentlichte ebenfalls in Nürnberg 1737 *Sechs ganz Neue Galanterie-Stück oder so genannte Murcki aufs Clavier*. Wie ein mit Murky überschriebener Satz der Suite g-moll von G. Ph. Telemann erkennen läßt, wurde die Bezeichnung sogar auf Orchestermusik übertragen (vgl. Büttner 1935, 67 f.).

1762 stellte Marpurg fest, daß die Werkbezeichnung Murky vor allem in Deutschland gebräuchlich war für Kompos., die unter besonderer Berücksichtigung des charakteristischen Basses verfaßt wurden:

Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger u. Geübtere, 2. Sammlung (Bln 1762): Die Murky der Deutschen... ist ein kleines Tonstück, dessen Gesang so eingerichtet wird, daß der Baß, wo nicht länger, doch wenigstens einen ganzen Tact durch eben denselben Ton behalten kann, welcher aber mit brechenden Octaven ausgeführet wird (24).

G. Fr. Wolf engt die Bezeichnung Mourqui bzw. Murki auf zweiteilige Klavierstücke mit Baßbegleitung in gebrochenen Oktaven ein:

Kurzgefaßtes Mus. Lexikon (Halle 1787): *Mourqui*, ist ein kleines Tonstück fürs Clavier von zwei Reprisen, wobei der Bas immer Octaven hat (105);
op. cit. (Halle [3]1806): *Murki, Mourqui*, ist ein kleines Tonstück fürs Klavier von zwei Reprisen, wobei der Baß lauter Oktaven nach einander anschlägt (202).

Auch Chr. Fr. D. Schubart liefert zum „musikalischen Kunstwort" Murkil (sic!) folgende Beschreibung:

Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst (Wien 1806): Ein ganz originelles Tonstück, in gleichem Tacte, das sich durch die beständige Octavenbewegung im Basse auszeichnet (362).

Schon D. G. Türk hatte den Begriff jedoch ganz allgemein auf Klavierstücke angewandt, die die typischen „Murkybässe" aufweisen:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Wenn der Baß lauter Oktaven *nach einander* (gebrochene Oktaven) anschlägt, so nennt man diese Figuren *Murkybässe*... Ganze Tonstücke mit solchen Bässen heißen *Murkys* (377).

Diese vereinfachte Definition war durchaus zeitüblich, wie die Aufschrift „Murqui di C. P. E. Bach" auf einer Kopie von Bachs Charakterstück „La Boehmer" (Wq 117/26; H 81) aus der Zeit um 1800 bezeugt (Archiv d. Ges. d. Musikfreunde Wien, Signatur Q 11701).

Seit dem Ende des 18. Jh. wurden keine mit Murky bezeichneten Kompos. mehr veröffentlicht. Der Begriff lebte jedoch in den weiterhin vor allem für Liedbegleitungen benutzten „Murkybässen" fort. J. E. Häuser faßt *Murkybässe, Murmelbässe* unter einem Stichwort zusammen und gibt lediglich ein Notenbeispiel (HäuserL I, 145). W. Tappert beschreibt einige von der Norm abweichende Begleitfiguren bei mit Murky betitelten Klavierstücken und Liedern und kommt zu dem Schluß, daß sich „der Murky aus dem alten Trommelbasse entwickelt" habe, d. h. daß statt Tonrepetitionen die technisch leichter ausführbaren Oktavbrechungen verwendet wurden (Die Tonhalle I, 1868, Nr. 1, 3). Vermutlich in Anlehnung an Tappert findet sich bei P. Frank u. W. Altmann die folgende Charakterisierung:

Taschenbüchlein d. Musikers (Lpz. [28]1927): Murkybässe oder Trommelbässe, eine früher übliche, jetzt veraltete Baßbegleitung in gebrochenen Oktaven (90).

Sperontes' Sammlung *Singende Muse an d. Pleiße* (loc. cit.) enthält elf mit Murky bezeichnete Lieder und Tänze, die abgesehen von dem Lied „Vergnügte Frühlingslust, mein irdisches Ergötzen" (2. Fortsetzung 1743, Nr. 34) den erwähnten Oktavbaß aufweisen; bei dem Ausnahmefall des genannten Liedes handelt es sich um eine fortlaufende Triolenbegleitung.

Bereits um die Mitte des 18. Jh. wurde der Begriff Murky von Musikkritikern und Komponisten mit einer pejorativen Bewertung verknüpft. G. A. Sorge (*Vorgemach d. mus. Compos.* III, Lobenstein 1747, 404) und J. Adlung (*Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 753) empörten sich über Organisten, die Murkys während und nach dem Gottesdienste spielten und damit die Andacht störten. Fr. W. Marpurg bezeichnet in seiner Rezension der *Singenden Muse an d. Pleiße* den Murky „Ihr Sternen hört" als „ausgestäubt" (*Krit. Briefe* I, Bln 1760, 162). C. Ph. E. Bach nennt die „abgeschmackten Murkys" in Zusammenhang mit „anderen Gassen-Hauern" (*Versuch über d. wahre Art, d. Clavier zu spielen* I, Bln 1753, 3).

Anders beurteilt E. Buhle die Verwendung von Murkybässen. So hält er den J. S. Bach zugeschriebenen Murky „Ich bin nun wie ich bin" (Sperontes, *op. cit.*, I, Nr. 54; BWV Anh. 40) für eine „treffliche Musik" und unterstreicht grundsätzlich:

Denkmäler dtsch. Tonkunst 35—36 (Wiesbaden u. Graz 1958), Vorw.: Die Murkis bilden keinen Einwand; erstens werden sie ganz zu Unrecht als dilettantisch verachtet, denn sie sind die einzig mögliche, aus der Natur des Klaviers heraus erfundne Art, einen liegenden Baßton klingend zu machen, zweitens zeigen die Bässe in dem Liede eine absolute Sicherheit der Führung, die entschieden auf einen ausgezeichneten Tonmeister hinweist (XIX).

Lit.: H. Büttner, Das Konzert in d. Orch.-Suiten G. Ph. Telemanns, Wolfenbüttel u. Bln 1935; D. A. Lee, Art. Murky, in: New GroveD XII, London 1980; Fr. Brusniak, Ein Murky von C. Ph. E. Bach?, in: Studien zur Instrumentalmusik, Fs. L. Hoffmann-Erbrecht, Tutzing 1988; Kl. Hortschansky, Nachahmung u. ‚Originalton' im Klavierspiel d. 18. Jh., ibid.

Friedhelm Brusniak, Feuchtwangen 1991

Musica falsa / musica ficta

Musica falsa (lat. falsus, falsch) / musica ficta (lat. fingere, vorstellen, ersinnen, erdichten); ital. musica finta; franz. musique feinte; dtsch. ertichte Musik. Verwandte Begriffe sind: cantus falsus / fictus; voces falsae / fictae; franz. ton feint; scala ficta / finta; Intervallbezeichnungen wie falsa quinta.
Die Bezeichnungen musica falsa bzw. musica ficta erscheinen im gesamten Zeitraum ihrer Verwendung (etwa vom späten 12. Jh. bis zum 17. Jh.) in gleichem Bedeutungszusammenhang, nämlich in Verbindung mit der theoretischen Begründung oder praktischen Setzung von Akzidentien zunächst im Rahmen des Hexachords, später, nachdem dieses obsolet geworden war, der an seine Stelle getretenen Skalen. Dabei überwiegt ursprünglich (bis etwa zum 14. Jh.) die ältere Bezeichnung musica falsa (das Adjektiv falsus im Kontext der Intervallehre ist insgesamt verbreiteter und steht in einer bis ins 11. Jh. zurückreichenden Tradition); musica falsa wird vorübergehend (etwa vom 13. Jh. an) nahezu synonym mit musica ficta verwendet und vom 15. Jh. an unter gewandelten mus. Rahmenbedingungen weitgehend durch den jüngeren Terminus musica ficta ersetzt, während sich falsus allein (besonders in der ital. und franz. Musiktheorie und in vulgärsprachlicher Abwandlung) nur noch in Verbindung mit der Klassifikation von Intervallen erhält.

I. In frühen Quellen (etwa vom 12. Jh. an) wird der Ausdruck musica falsa verwendet für die Möglichkeit, einzelne Tonstufen des Hexachords als variabel aufzufassen.

II. Einige Theoretiker des 13. Jh. definieren den Begriff musica falsa als fehlerhafte oder zu weitreichende Setzung von Akzidentien und bewerten ihn entsprechend negativ.

III. Sonst läßt sich der Mehrzahl der musiktheoretischen Schriften des 13. bis 15. Jh. entnehmen, daß sich die Bezeichnungen musica falsa / musica ficta auf akzidentelle Veränderungen mehrerer Tonstufen im Hexachord beziehen, die zur Wahrung der Konsonanzregeln notwendig sind; dabei zeigen sich innerhalb dieses Zeitraums Schwankungen im Geltungsbereich des Terminus, etwa wenn
(1) vom 14. Jh. an die Möglichkeit zur Abwandlung aller Stufen des Hexachords beschrieben wird,
(2) einzelne Quellen mit der Bezeichnung eine Einengung auf die Akzidentien selbst verbinden und
(3) vom 15. Jh. an musica ficta als Sonderfall der musica vocalis regulata systematisiert wird.

IV. Bei späteren Theoretikern (etwa seit dem 16. Jh.) wird der Begriff musica ficta umgedeutet im Sinne einer Transposition ganzer Skalen; dieser Bedeutung entspricht auch der ital. Terminus scala finta.

I. Der — soweit feststellbar — frühesten Erwähnung von musica falsa im späten 12. Jh. geht die bis ins 11. Jh. zurückreichende Tradition voraus, das Adjektiv falsus in Anknüpfung an den vokabularen Gebrauch auf mus. Sachverhalte zu beziehen, die den Bereich des Tonvorrats der Modi und der Intervallbildung zumindest berühren. Ein vergleichsweise unspezifisches Beispiel findet sich bei Guido Aret. im *Micrologus* von 1025/26 im Kontext seiner Tonartenlehre:

Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt ab invicem naturali diversitate disiuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut numquam recipiat. Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes... (CSM 4, 133 f.: X, 2–6).

Zwar ist der Zusammenhang mit dem späteren Begriff der musica falsa hier, wenn überhaupt, nur gewaltsam herzustellen; immerhin jedoch betrifft die von Guido kritisierte „falsitas" den Bereich unerwünschter Dissonanzbildung.
Im Gegensatz zu den „regulares cantus" sieht der Verfasser des Pseudo-Oddonischen *Dialogus de musica* (11. Jh.) die „cantus falsi":

[*Magister*.] In maximum saepe errorem vulgares cantores labuntur, quia vim toni & semitonii, aliarumque consonantiarum minime perpendunt (GS I, 256 a);
D[*iscipulus*]. Bene de inertium cantorum errore me cautum fecisti, nec non etiam de regularis monochordi curiosa investigatione, ac regularium cantuum approbatione, falsorumve emendatione, utiliter sensum, prout oportet, exercentibus, licet paucis verbis, non modicam dedisti peritiam (GS I, 257 a).

Auch diese Textstelle zeigt einen weitgehend vokabularen Gebrauch des Adjektivs falsus; seine konkrete Anwendung jedoch bezieht sich auf den Irrtum („error") bei der Verteilung der „toni" und „semitonii" und die fehlerhafte Bildung von Konsonanzen, die nach Ansicht des Verfassers auf die mangelhafte Ausbildung und die unzureichenden theoretischen Kenntnisse der „cantores vulgares" zurückzuführen sind.
Seine wohl früheste Erwähnung findet der Ausdruck musica falsa in einem vermutlich dem späten

12. Jh. entstammenden anonymen Lehrgedicht (Rom, Bibl. Vat., Pal. Lat. 1346, f. 2—3'), das dem so bezeichneten Gegenstand ein eigenes Kap. einräumt (Cap. VI: *Quot claves geminas superaddat musica falsa*). Im Zusammenhang mit der Zuordnung der Solmisationssilben zu den einzelnen Tonstufen im Hexachord wird musica falsa bestimmt als eine MÖGLICHKEIT, EINZELNE TONSTUFEN DES HEXACHORDS ALS VARIABEL AUFZUFASSEN. Im vorausgegangenen Kap. wird die Benennung einiger Stufen duch mehrere „voces" erläutert, zu denen durch das in Rede stehende Verfahren weitere irreguläre Silben hinzutreten:

Musica falsa solet his binas addere voces./ Namque per hanc e-*la-mi* b-*fa* suscipit, ut b-*fa*/ ♮ mi;/ f-*fa-ut* inde suis ♮ -*mi* quadrum vocibus addit ... Has falsas claves cantus lascivia praebet,/ falsa cum clavis veram de sede repellit,/ ut .b. teres quadrum, vel sicut molle .b. durum./ Fundat D-*sol-re* ♮ *mi* falsum sonum d-*la-sol-re*,/ et B-*fa* falsum fundatur per b-*fa* verum (zit. nach der von J. Smits van Waesberghe vorbereiteten, maschr. Editionsfassung, f. 3).

Deutlich wird an dieser Textstelle, an der neben dem e das es und neben dem f das fis angesprochen wird, eine negative Einschätzung derartiger Abweichungen vom regulären System („cantus lascivia" und „de sede repellere"), die darauf hinweist, daß die beschriebenen Veränderungen als nicht mit den theoretischen Forderungen der Lehrschrift vereinbar gelten. Daß es daneben auch positive Einschätzungen des Phänomens gab, ist anderweitig belegt, etwa im — dem 2. Viertel des 13. Jh. zuzurechnenden — Vatikanischen Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025; ed. Fr. Zaminer, Tutzing 1959, 43); hier allerdings fehlt die Bezeichnung musica falsa.

II. Mit deutlich negativer Bewertung, dabei aber weitaus unspezifischer behandeln mehrere Schriften des 13. Jh. den Begriff musica falsa, den sie als FEHLERHAFTE ODER ZU WEITREICHENDE SETZUNG VON AKZIDENTIEN definieren und kritisieren.

In diese Tradition einzuordnen ist Elias Salomonis mit seiner 1274 in Rom verfaßten *Scientia artis musicae*, in der er ausdrücklich eine „doctrina falsae musicae" untersucht (Cap. XXXI, GS III, 61 ff.). Auffallend ist hier — im Gegensatz zu der oben zit. Quelle — die Vielfalt der als musica falsa reklamierten Irrtümer, die fast auf einen vokabularen Gebrauch wie bei Guido und Pseudo-Odo schließen lassen:

Falsa musica nihil aliud est, quam falsus musicus falsa mugiens; & hoc contingit quatuor modis: aut quod falsum cantum imponat ille, qui fingit se excellentem in musica, & et ex caecitate artis ignorantiae, vel quasi minus diligens est vel lascivus... Item alio modo contaminatur cantus, quando mollificatur E. quod nullo modo patitur mollificari. Item notandum notabiliter, quod duo puncti nullo modo unus post alium debet plangi in aliquo usu de mundo, neque puncti ordinati sunt aliquo modo in palma... Et sic tot modis, ut dictum est, quando fit transgressus de una clave in aliam sine duplicatione puncti, contingit falsam musicam reperire (61 a — 62 a).

Trotzdem enthält diese Aufzählung neben zahlreichen, aus dem wörtlichen Verständnis von musica falsa abgeleiteten Beispielen, die die unzureichende theoretische Vorbildung vieler Sänger und die damit zusammenhängenden Irrtümer beim Lesen und Absingen der Notentexte kritisieren, Ansatzpunkte zu einer spezielleren, auf Akzidentien- und Mutationsfragen zielenden Verwendung, beispielsweise im Zusammenhang mit der fälschlichen „mollificatio" oder dem Übergang von einer „clavis" zur anderen.

Geradezu als „vitium" bezeichnet wird musica falsa in der früher irrtümlich Johannes de Muris zugeschriebenen, vermutlich vor 1300 in Deutschland entstandenen *Summa musicae*:

Item aliud vitium in cantu novo debet caveri, ne interveniat in eo intervallum irregulare... quemadmodum si transitus fieret ab *E. la.*, *mi.* ad B. molle, vel e contrario. Et assimilatur hoc vitium propositioni falsae, quae a dialectico multum vitatur. Musica irregularis & talis iure musica falsa vocatur, & multum vitetur (GS III, 238 a f.).

Hier wird der Begriff der musica falsa bezogen auf den unerwünschten Tritonus e—b, der eine ähnlich grobe Regelwidrigkeit darstelle wie die zahlreichen anderen im Text aufgezählten „vitia", die bei der Notation eines neuen „cantus" unterlaufen können. Begründet wird die Wahl der Bezeichnung musica falsa für eine derart „irreguläre" Musik mit dem Hinweis auf eine den Verfasser verwandt anmutende Erscheinung aus dem Bereich der Logik, die „propositio falsa" genannte fehlerhafte Bildung des Vordersatzes im Syllogismus.

III. Im Gegensatz dazu definiert die Mehrzahl der erfaßten Quellen des 13. und 14. Jh. die Bezeichnungen musica falsa / musica ficta als zur Wahrung der Konsonanzregeln notwendige AKZIDENTELLE VERÄNDERUNGEN MEHRERER TONSTUFEN IM HEXACHORD. Im Bewußtsein der theoretischen und klanglichen Berechtigung einer solchen Akzidentiensetzung kritisieren zahlreiche Theoretiker den negativen Gehalt, der der Bezeichnung musica falsa noch von ihrem vokabularen Verständnis her anhaftet, so z.B. in der bei Coussemaker im Anh. zum Traktat des Anon. 4 abgedruckten Quelle *De sinemenis*, in der das Synonym „sinemenon" erläutert und auf den inneren Widerspruch der umgangssprachlichen Benennung hingewiesen wird:

Sed secundum vulgus falsa musica, vel false musice nuncupantur, proprie sic dictum quamvis naturaliter nulla musica sit falsa (CS I, 364 b).

Der Vorzug wird offensichtlich im Rückgriff auf die antike Musiktheorie der Bezeichnung „sinemenon" gegeben, wenngleich der in der Quelle besprochene Sachverhalt die vorgenommene Umdeutung erkennen läßt.
Als weiteres Synonym des Ausdrucks musica falsa begegnet in einigen Quellen die Bezeichnung „mutatio falsa"; damit wird zugleich der Zusammenhang mit dem Hexachordwechsel und seinen Konsequenzen für die Abfolge der Solmisationssilben akzentuiert, so bei Lambertus:

Tract. de musica (vor 1279): Nunc autem oritur questio quid vel que sit necessitas in musica regulari de falsa musica, seu de falsa mutatione. Cum enim nullum regulare debeat accipere falsum, sed potius verum, ad hoc dicendum est quid mutatio sive falsa musica non est inutilis, immo necessaria propter consonantiam bonam inveniendam... Per falsam musicam fieri appellamus, quando facimus de semitonio tonum, vel e converso (CS I, 258 a).

Auch hier wird die Berechtigung des Adjektivs „falsa" in Frage gestellt, wobei — im vorliegenden Quellenmaterial erstmals — auf die Notwendigkeit der durch die „musica falsa" bzw. „mutatio falsa" bewirkte Veränderung der Halb- und Ganztonschritte hingewiesen wird: ihr Ziel liege darin, im mehrst. Satz — als betroffene Gattungen genannt werden Motette, Organum und Conductus — bei bestimmter Führung des Tenor „gute" (d.h. regelrechte) Konsonanzen bilden zu können.
Ähnlich argumentiert der ebenfalls dem 13. Jh. zuzurechnende, auf Lambertus fußende Anon. 2 in seinem *Tract. de discantu*; im Zusammenhang mit der Lösung eines speziellen Konsonanzproblems definiert er:

Verumtamen potest fieri ibidem per falsam musicam quam appellamus, scilicet quando facimus de semitonio tonum, vel e converso; non tamen falsa musica, sed inusitata (CS I, 310 b).

Die wiederum als in vielen Fällen notwendig bezeichnete musica falsa ist demnach nur noch als ungebräuchlich und ungewöhnlich charakterisiert; diese Einschränkung wird jedoch durch den folgenden Satz nahezu aufgehoben:

Et ideo falsa musica est necessaria quandoquoque. Et etiam ut omnis consonantia seu melodia in quodlibet signo perficiatur (ibid.).

Damit wird der Geltungsbereich des Begriffs musica falsa deutlich erweitert; erfaßt werden können — zumindest in der Theorie — alle Stufen des Hexachords, deren Fähigkeit zur akzidentellen Veränderung in einer weiteren Definition zum Ausdruck kommt:

Falsa musica dicitur esse quando locatur *b* molle vel ♮ quadrum in loco non usitato (loc. cit., 312 a).

Darüber hinaus differenziert die Quelle zwischen zwei Funktionen einer solchen Akzidentiensetzung:

Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet causa necessitatis, et causa pulchritudinis cantus per se. Causa necessitatis, quia non poteramus habere diapente, diatesseron, diapason ut in locis visis in capitulo de proportionibus.
Causa pulchritudinis, ut patet in Cantinellis coronatis (ibid.).

Während sich die Bedeutung der „causa necessitatis" bereits aus den oben angeführten Textstellen ergibt, denen zufolge die Erhöhung oder Erniedrigung um der Konsonanzen willen notwendig sei, scheint sich die Formulierung „causa pulchritudinis" auf die Stimmführung zu beziehen, möglicherweise auch auf die Kolorierung der diskantierenden Stimme, wenngleich eine Deutung der Formulierung „cantinelli coronati" in diesem Sinne unsicher ist (→ *Cantus coronatus* I. (2)). Daß die „causa pulchritudinis" nicht den vertikalen Satz, sondern die einzelne Stimme betrifft, die aus vorwiegend ästhetischen, nicht aber aus harmonischen Gründen verändert wird, läßt sich aus der Bezeichnung „cantus per se" schließen.
Die vermutlich in einen Traditionszusammenhang mit der Schrift des Lambertus einzuordnende Quelle *Compendium discantus Magistri Franconis* (entstanden um 1280) erscheint in zweierlei Hinsicht terminologisch bedeutsam. Zum einen begegnet hier im vorliegenden Quellenmaterial erstmals das Gegensatzpaar musica recta — musica falsa; zum anderen wird der Begriff musica falsa mit dem Verb „fingere" kombiniert. Unter den „allgemeinen Regeln", nach denen sich der „discantor" zu richten habe, findet sich die Anweisung:

Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat (CS I, 156 b).

Der 1279 entstandene Mensuraltraktat des Anon. St. Emmeran verwendet die Begriffe „falsa musica siue ficta" in offensichtlich selbstverständlicher Synonymität; als korrekte Bezeichnung wird wohl der Ausdruck musica ficta angesehen, da er den älteren Terminus quasi erläutert, möglicherweise auch, da er die durch wörtliches Verständnis von „falsus" bedingte Abwertung vermeidet:

Hic uult exprimere quod non solum uera musica sufficit ad discantum, immo nonquam discantus sciri perfecte poterit uel componi, nisi falsa musica id est ficta ad compositionem ipsius manum porrexit ad uitricem (ed. H. Sowa, Kassel 1930, 124).

Ein weiterer Gesichtspunkt wird an einer anderen Textstelle der Kompilation angeführt, nämlich der „des Unsicheren, da mit der Theorie noch nicht recht in Einklang zu Bringenden" (→ *Varietas* II. (1)(e)):

Si queratur quid sit falsa musica siue ficta, dicimus quod

falsa musica est uariatio uocum necessaria de tono in semitonium uel e conuerso per falsam mutationem siue fictam (ibid.).

Eine ähnliche Einschätzung, bei der die Veränderlichkeit der von der musica falsa / ficta erfaßten Töne besonders akzentuiert wird, findet sich bei W. Odington, der zwischen den „propriae voces monochordi" einerseits und den „voces falsae" andererseits unterscheidet:

De speculatione musicae (um 1300): Duae autem voces mobiles, scilicet b acuta et ♮ superacuta, sunt propriae voces monochordi. Reliquas vero vocant falsas musicas, non quod dissonae sunt, sed extraneae et apud antiquos inusitatae (CSM 14, 98: V, 4., 44 f.).

Diese „voces falsae" werden antikisierend zu den „voces mobiles" gerechnet; ihre Sonderstellung erörtert Odington, ebenfalls nach antikem Vorbild, im Zusammenhang mit der „conjunctio" und „disjunctio tetracordarum".

(I) Insgesamt läßt sich im 14. Jh. über die positive Bewertung des Begriffs musica falsa / ficta hinaus eine Ausweitung seines Geltungsbereichs feststellen, bis hin zur ABWANDLUNG ALLER STUFEN DES HEXACHORDS. Ein Beispiel dafür findet sich in der *Introductio musice sec. mag. de Garlandia*:

Videndum est de falsa musica que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis. Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium, et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari (CS I, 166 b).

Hier wird nicht nur der instrumentale Bereich besonders betont, wobei sich „in organis", dem Kontext nach zu urteilen, auf das Instrument Orgel, nicht jedoch auf die vokale Gattung beziehen dürfte, sondern auf eine Ausdehnung „erlaubter" Akzidentiensetzung auf alle Töne der Skala.

Auch die zeitweise Johannes de Muris zugeschriebene Schrift *De discantu & consonantiis* (um 1321) läßt akzidentelle Veränderungen der gesamten „manus" zu:

Unde bene possumus per totam manum discantare per falsam musicam, dum tenor non sit concordabilis verae musicae. Sed quando per veram discantare possumus, per falsam illicitum est discantare (GS III, 307 b).

Deutlich wird an dieser Textstelle zugleich, daß sich die Anwendung der „musica falsa" trotz ihrer weitgehenden Legitimierung auf „Notfälle" beschränkt; andernfalls (wenn also ein bestimmter Tenor mit den Mitteln der „musica vera" diskantiert werden kann) gilt sie nach wie vor als unerlaubt.

Das ursprünglich Regelwidrige einer als „musica falsa" gekennzeichneten irregulären Verknüpfung von „voces" wird von Jacobus Leod. auch im Zusammenhang mit der einstimmigen Psalmodie erörtert und gerechtfertigt:

Speculum musicae VI (zw. 1321 u. 1324/25): Vocatur autem irregularis mutatio „falsa mutatio" propterea quia vox mutatur in vocem quae sibi non vere, sed false coniungitur; vocatur etiam falsa musica, quia vadit contra regularem vocum in gammate dispositionem (CSM 3, VI, 185: LXVI, 7).

Eine zusammenfassende Beurteilung des Begriffs musica falsa, sowohl im Hinblick auf mehrstimmige Verläufe als auch auf die Einzelstimme, bietet das *Compendium de discantu mensurabili* des Frater Petrus dictus Palma ociosa (1336, Cherchamps in der Diözese Amiens). Zwar betont der Kompilator den Ausnahmecharakter der musica falsa:

Falsa musica est quae non potest inveniri in Gamma manus secundum artem plani cantus ab initio sibi imposita. Vel sic: Falsa musica est adventicia scientia inventa causa adiutorii (ed. J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 513).

Dennoch weist er auf die Notwendigkeit von Halbtonkorrekturen in bestimmten vertikalen Konstellationen hin und konkretisiert sie anhand zahlreicher Notenbeispiele, aus denen er folgende Definition ableitet:

Praeterea notandum est in generali, quod falsa musica dicitur proprie, quando locabitur b molle vel ♮ quadratum in locis non usitatis. Et ubi ponitur b, in eodem loco et sub eadem voce deprimitur semitonium ultra cantum consuetum. Et ubi ponitur ♮, in eodem loco et sub eadem voce sustinetur semitonium ultra cantum consuetum in locis non usitatis (515).

Der in den Notenbeispielen erfaßte Tonvorrat erstreckt sich auf die alterierten Töne cis, dis, es, gis und ais.

Auch Ph. de Vitry im eigens der „musica falsa" gewidmeten Cap. XIV seiner *Ars nova* (1322/23) betrachtet ihre Verwendung als typisch für die „musica mensurabilis":

Nam in mensurabili musica illud videmus quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in b fa ♮ mi, dicendo per ♮ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in f acuto, et sic per falsam musicam (CSM 8, 22: XIV, 3 f.).

Seine Ausführungen über die „necessitas" der musica falsa zur Erzielung „guter" Konsonanzen bei durch Besonderheiten der Tenorführung bedingten Varianten der Zusammenklänge lassen zwar immer noch eine gewisse Reserve dem Unüblichen gegenüber erkennen („Non tamen est falsa musica sed inusitata", loc. cit. 22: XIV, 11), betonen dabei aber ihre Unverzichtbarkeit in der mehrstimmigen Musik der Ars nova:

Tamen, in illis locis ubi ista signa requiruntur, ‹sunt›, ut superius dictum est, non falsa sed vera et necessaria. Quia

nullus motetus sive rondellus sine ipsa cantari possunt, et ideo vera (loc. cit. 23: XIV, 18 f.).

Zu den frühen Belegen für den Gebrauch der Bezeichnung musica ficta und für die Bemühung um ihre terminologische Ableitung zählt das entsprechende Kap. im *Tract. de contrapuncto* (1412) des Prosdocimus de Beldemandis:

Unde ficta musica est vocum fictio, sive vocum positio in loco ubi esse non videntur, scilicet ponere *mi* ubi non est *mi*, et *fa* ubi non est *fa*, et sic ulterius. De qua ficta musica est primo sciendum quod ipsa nunquam ponenda est nisi loco necessitatis, eo quod nihil ponendum est in arte sine necessitate.
Item sciendum est quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam, que consonantia aliter colorari non posset, quam per fictam musicam (CS III, 198 a).

Diese Definition enthält alle bereits vom Begriff musica falsa her vertrauten Merkmale: die Behauptung, daß die „musica ficta" unter bestimmten Bedingungen notwendig sei, aber möglichst auf die entsprechenden Sonderfälle beschränkt bleiben solle, ebenso, daß es sich um eine Übertragung der Stufen mi/fa auf unübliche Stellen der Skala handele, die durch die Zeichen b und ♮ gekennzeichnet werden. Über die Korrektur der Konsonanz hinaus erfüllt die hier beschriebene Akzidentiensetzung eine Funktion, die möglicherweise in der Erzielung der „dulcior armonia" liegt, von der in dem Traktat anschließend die Rede ist (loc. cit. 199 a). Prosdocimus scheint, wie das von ihm angeführte Notenbeispiel vermuten läßt, auf die in früheren Quellen beobachtete Auffassung des Begriffs im Sinne der „causa pulchritudinis" oder der „cantinelli coronati" anzuspielen, also wohl auf eine überwiegend ästhetisch motivierte Veränderung der normalen Abfolge der Halbtonschritte.
Eingehender behandelt Ugolino de Orvieto in seiner in der 1. Hälfte des 15. Jh. entstandenen *Declaratio musicae disciplinae* den terminologischen Aspekt. Über die Herkunft des Begriffs schreibt er:

Dicitur enim ficta, eo quod talis musica in eo loco ponitur ubi per se non est, sed fingitur in ipso esse, ut consonantiarum et dissonantiarum imperfectio compleatur, ut dictum est (CSM 7, II, 44: XXXIV, 4).

Deutlich wird hier der fiktive Stufencharakter der akzidentell abgewandelten Töne, die zur harmonisch erforderlichen Perfektionierung der Intervalle dienen. Auch bei Ugolino folgt der Hinweis, daß sich die Anwendung der dem Begriff der musica ficta subsumierten Akzidentiensetzungen auf die notwendigen Fälle beschränken solle, für die er zahlreiche Beispiele anführt. Gegenübergestellt werden dabei Modelle, in denen „musica recta" angebracht ist, und harmonische Konstellationen, in denen die Mittel der „musica ficta" herangezogen werden müssen. Diese dem Gegensatzpaar musica falsa — musica recta angeglichene Verknüpfung zeigt neben anderen Indizien den unmittelbaren Traditionszusammenhang des jüngeren und des älteren Terminus an. Motiviert erscheinen die als „musica ficta" bezeichneten Halbtonkorrekturen auf zweierlei Weise, wobei die charakteristische Abwandlung der in früheren Quellen üblichen Reihenfolge „causa necessitatis" und „causa pulchritudinis" auf die im 15. Jh. stattfindenden Veränderungen des mus. Satzes hindeutet:

Sed talem musicam etiam in consonantiis imperfectis sive dissonantiis colorandis fingimus, causa vero fictionis huiusmodi duplex est, scilicet, causa harmoniae dulcioris habendae, et causa propinquioris perfectionis acquirendae; causa harmoniae dulcioris est quia nulli dubium est intelligenti et theorico quod ex fictione huiusmodi tum B mollis, tum ♮ quadri secundum subiectam cantus materiam facta dulcissima provenit auribus harmonia; causa vero propinquioris acquirendae perfectionis est quia omnis consonantia imperfecta sive dissonantia tamquam imperfectum quoddam suam appetat perfectionem et perfici, et tanto citius perficiatur quanto sit illi propinquior perfectioni (loc. cit. 47: XXXIV, 34).

An erster Stelle genannt wird der ästhetisch motivierte Gesichtspunkt der „dulcissima harmonia", der offenbar keiner weiteren Begründung bedarf; erst dann folgt die satztechnische Erörterung des Strebens einer imperfekten Konsonanz oder einer Dissonanz nach ihrer möglichst raschen Auflösung.

(2) Einen sehr speziellen, in einen anderen musiktheoretischen Zusammenhang einzuordnenden Gebrauch der Bezeichnung musica falsa, nämlich den einer Einengung auf die Akzidentien selbst, vertritt Marchettus de Padua in seinem *Lucidarium musicae planae* (vor 1317/18), knüpft jedoch, wenn auch kritisch, an die bestehende terminologische Tradition an, wenn er in seinem Kap. über die „permutatio", die chromatische Veränderung der „voces seu notae", ausführt:

Signa autem quibus nobis innuitur permutationem facere sunt tria, scilicet ♮ quadrum, b rotundum, et aliud signum quod a vulgo falsa musica nominatur... tercium vero signum solum in cantu ponitur mensurato, vel in plano qui aut colorate cantatur aut in mensuratum transit, puta in tenoribus motettorum seu aliorum cantuum mensuratorum... Sunt enim nonnulli qui ipsum ♮ et tercium signum, quod, ut predicitur, a vulgo falsa musica nominatur, eodem modo figurant, propriam proprietatem et diversam eorum penitus ignorantes; nam propria proprietas ♮ est semper dividere tonum per enarmonicum et dyatonicum semitonia vel e converso, ut superius est ostensum; alterius vero signi propria proprietas est tonum dividere per cromaticum et dyesim, et semitonium enarmonicum per medietatem, pro quibusdam, ut supra dictum est, consonantiis post dissonantias assumendis (ed. J. W. Herlinger, 1985, 272—280).

Zwei Aspekte erscheinen hier begriffsgeschichtlich wesentlich: zum einen wendet sich Marchettus gegen die als laienhaft kritisierte Gleichsetzung der Zeichen ♮ und des musica-falsa-Zeichens, wobei er auch die Benennung dieses „tercium signum" als musica falsa als nicht adäquat zu empfinden scheint, zum zweiten engt er die Verwendung des Terminus ein auf das Akzidens, das den chromatischen Halbton im Unterschied zur „diesis" bezeichnet.

(3) Die 1490 entstandene Schrift *De musica* des Adam von Fulda stellt ein frühes Beispiel dar für eine Reihe von Traktaten, in denen der Begriff der musica ficta im Rahmen primär didaktisch motivierter Systematisierungsbemühungen als Sonderfall der musica vocalis regulata einen klar definierten Platz erhält. Im Gegensatz zur „musica *regulata vera*" („. . . quae recto tramite procedit per claves, sine vocum transpositione, limite sua contenta", GS III, 333 b) wird er folgendermaßen bestimmt:

Regulata ficta est, quando in clavibus voces transponuntur, utputo in omnibus, in quibus *fa* localiter non ponitur, potest poni B. molle; similiter in omnibus clavibus, in quibus *fa* localiter ponitur, potest poni ♮. durum cogente tono & necessitate (ibid.).

Die übrigen Ausführungen zu diesem Thema belegen, daß, analog zu früheren Quellen, der Terminus musica ficta sowohl für den „cantus planus" („musica regulata simplex vel plana") als auch für die „musica mensurabilis vel figurativa" gilt.

IV. In N. Wollicks *Opus aureum* (Köln 1501), das den Begriff musica ficta als Teil des im einzelnen definierten Systems der „Musica . . . duplex, scilicet naturalis et artificialis" behandelt, begegnet erstmals seine Umdeutung im Sinne einer Transposition ganzer Skalen. Im Zusammenhang mit seinem Gegensatz „musica vera" („cantio limites artis musice debite obsequens") erscheint diese Erläuterung:

Ficta est vocum per insignia transmutatio. Hoc utique ita patet, nam si in clave propria signa habente ponatur nota in tali clave possessa, ut de fa et mi per b, ♮ signatis, quibus inservire digne tenemur tono cogente et necessitate (ed. Kl. W. Niemöller, 13).

Wollick geht insofern über seine ebenfalls hauptsächlich an didaktisch systematisierenden Zielen orientierten Vorgänger hinaus, als er, unter Beibehaltung des Arguments der „necessitas" und des Verfahrens einer Vertauschung von mi und fa mit typischen Funktionen, eine „scala ficta" postuliert, die sich von der „scala duralis" und der „scala mollis" duch die im folgenden Beispiel angegebenen Tiefalterationen der claves A-re, e-la mi, aa-lamire und e-la unterscheidet (loc. cit. 15):

	scala ♮ duralis	scala bmollis	scala ficta
e-la			b
dd-lasol	dd	dd	dd
cc-solfa			
bb-fa ♮ mi		b	
aa-lamire			b
g-solreut	g	g	g
f-faut			
e-lami			b
d-lasolre			
c-solfaut	c	c	c
b-fa ♮ mi		b	
a-lamire			
G-solreut			
F-faut	F	F	F
E-lami			
D-solre			
C-faut			
B-mi		b	
A-re			b
Γ-faut	Γ	Γ	G

Clavium coordinatio

Ebenfalls sichtbar wird diese Umdeutung bei A. Schlick im *Spiegel d. Orgelmacher vnd Organisten* (Mainz 1511); Schlick beurteilt die Problematik der „semitonien oder bmollen oder coniuncten", die er unter dem Oberbegriff „musica ficta" zusammenfaßt, mit der Skepsis des durch die Stimmungsschwierigkeiten seines Instruments auf wenige Tonarten festgelegten Praktikers. Sein Urteil über die ebenfalls als Synonym anzusehenden „fremden notten" und über den Umgang mit Kompositionen, die sie verwenden, fällt daher eher negativ aus:

Ob yr eyner dan vß füirwitz vnnd seltzamkeit per fictam musicam sich geylen wellt/ als primum tonum in bfabmi/ oder quintum in elami etc. daz mvß darvmb ein organist nit vß dissen notten spiln. sonder mag es in höhern oder niedern machen. angesehen die semitonien (ed. P. Smets, 32).

Vor dem Hintergrund dieser Textstelle ist die Kritik zu sehen, die S. Virdung in seiner *Musica getutscht* (Basel 1511) gegen diesen Gebrauch des Terminus äußert; er polemisiert gegen seine wohl als veraltet angesehene Verwendung bei Schlick und gibt als adäquate Umschreibung an:

dann das er maynt / fictam Musicam syn / das ist Chromaticum genus . . . (f. E iv').

In dieser Formulierung deutet sich ein Problem an, das für zahlreiche Quellen des 16. Jh., in denen der Begriff der musica ficta verarbeitet wird, charakteristisch erscheint: die Frage einer Erweiterung des Vorrats an gebräuchlichen Skalen und ihre Überlagerung durch die zunehmende Durchchromatisierung des mus. Satzes, wie sie sich im Laufe der Geschichte des Terminus bereits in der Zunahme der von Akzidentien erfaßbaren voces zeigte.

Ein Beispiel für diesen Wandel des musiktheoretischen Verständnisses, das schon mit weitgehender Chromatisierung der Skala rechnet und die eingeschränkte Gültigkeit der als musica ficta bezeichneten Praxis nur noch bei den „veteres", den Vertretern einer veralteten Theorie, konstatiert, findet sich in der Quelle Ms. Nr. 171 der Bibl. Gent aus der 2. Hälfte des 16. Jh., die zunächst in herkömmlicher Weise definiert —

Ficta musica nihil aliud est, quam positio toni pro semitonio et contra —,

und dann, aus schon historischer Perspektive, erläutert:

Unde sciendum est, quod apud veteres ficta musica solum in tribus gradibus ponebatur, scilicet:
1. *mi* per ♮ durum in *f fa ut* in linea cujus vox *ut* cadebat in *D sol re* cum correspondentia ceterarum vocum ad ipsam consequentium.
2. Ponebant *fa* pro *b* molle in *E-la-mi* in linea cujus vox *ut* cadebat in b *fa* ♮ *mi*... (zit. nach A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* II, Lpz. ³1880, 156f., Anm. 4).

Daß diese Praxis als obsolet betrachtet wird, deuten die Adjektive „veteres" und die Imperfektform des Verbs an.

Auf eine Unterscheidung der Begriffe der musica ficta und der Transposition weist G. Rhaws Kap. *DE CONIVNCTIS SEU/ musica ficta, quam greci συνημένον vocant* (im *Enchiridion utriusque musicae pract.*, Wittenberg 1517) hin; hier wird als musica ficta offensichtlich das einzelne Akzidens bezeichnet bzw. eine gelegentliche Anhäufung von Akzidentien, die durch Transposition des gesamten Cantus vermieden oder umgangen werden kann:

MVSICA ficta est, quae per voces fictas modulatur. Dicuntur autem voces fictae, quae canuntur in aliqua claue, in qua essentialiter non continentur, nec in eius octaua... Euitatur autem coniuncta, hoc est musica ficta, per transpositionem cantus, vel per quartam, quintam vel octauam, aliquando per secundam, secundum verae solmizationis exigentiam (11).

Wohl erstmals in dtsch. Lehnübersetzung erscheint der Terminus bei M. Agricola in seiner *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533); seine Definition ist dem gleichen Traditionszusammenhang zuzuordnen wie etwa die Wollicks oder Rhaws:

Der erdichte gesang ist/ welcher mit erdichten odder frembden stimmen gesungen wird. Das heissen aber frembde stimmen odder syllaben/ welche jnn einem claue gesungen werden/ darinne sie nicht sind/ auch nicht in seiner octaua...
In dem erdichten gesang nim re im Ffaut vnd csolfaut... vnd Gsolreut/ Desgleichen jnn jren octauen (f. B vij-B vij').

Vermutlich unter dem Einfluß eines eine ähnliche Lehrmeinung vertretenden Theoretikers unterscheidet das um 1543 angelegte Kollegheft des Wittenberger Studenten G. Donat „dreyerley gesang" („Hart, weich, ertricht") und führt in einer tabellarischen Übersicht als Beleg für die Veränderung der Skala unter „Erticht" an:

der hatt im *Elami* vnd *alamire fa* (ed. A. Aber, SIMG XV, 1913/14, 81);

das dazugehörige Exempel (loc. cit. 89) enthält die „frembden stymmen" des, es und as.

Mehrere Theoretiker des 16. Jh. bemühen sich erneut um eine terminologische Deutung des Begriffs musica ficta, etwa N. Listenius, der in seiner *Musica... denuo recognita* (1537) „voces peregrinae" und „voces fictae" gleichsetzt und definiert:

Est igitur *musica ficta* cantus contra scalae situm editus... Fingit enim haec in quacunque clave quamcunque vult peregrinam vocem contra clavis naturam et proprietatem (zit. nach A. W. Ambros, *op. cit.* II, 156).

Während Listenius, wie vor ihm Rhaw, zwischen der Transposition der gesamten Skala und der entsprechenden Setzung von einzelnen Akzidentien unterscheidet, findet sich der Begriff musica ficta in anderem Traditionszusammenhang und italianisiert als „musica finta" bei N. Vicentino als laienhafte Bezeichnung für die Transposition von Skalen:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555): Dimostratione delle tre Quarte, et quattro Quinte scritte con quattro b.molli, con le sette Ottave, dette dal vulgo Musica finta... (46');
...et per b. molle, et per quattro b. molli, detti Musica finta (47').

Damit korrespondiert eine Stelle im *Libro secondo*, an der Vicentino ein „Essempio del Primo modo detto da prattici Musica finta..." anführt, das zwei b vorgezeichnet hat und zusätzlich as enthält (49).

Im dtsch. Bereich erscheint der Terminus musica ficta bzw. das ihn häufig ersetzende Begriffswort „cantus fictus" im späteren 16. Jh. überwiegend im Zusammenhang mit der Lehre vom „dreyerley gesang" als eigene, durch vielfältigere Akzidentiensetzung oder Vorzeichnung vom „cantus mollaris" oder „duralis" unterschiedene Skalengattung, so etwa in einer um 1560 entstandenen anonymen Hs. (Stuttgart, Württembergische Landesbibl. HB XVII 26):

Vber dise álle ist noch ain árt des gesanngs vbrig vnnd wirdt genanndt cantůs fictůs, in welchem die voces ir natůrliche vnnd gemainliche stet verliehren, dann es werden in áim jeglichen claůe frembte stimen wider die natůr der scala erdicht... (ed. R. Denk, *'Musica getutscht'. Dtsch. Fachprosa d. Spätmittelalters im Bereich d. Musik*, München u. Zürich 1981, 95).

Demgegenüber weist N. Roggius darauf hin, daß der „cantus fictus" neben der Dur- oder Mollskala einen eher hypothetischen und in der Praxis wenig relevanten Status hat:

Musicae pract. sive artis canendi elementa (Hbg 1596): Est igitur scala sive cantus aut mollaris, ut nunc vulgo loqui-

mur, aut duralis. Nihil est tertium, nisi illud quod Fictum vocamus (zit. nach M. Ruhnke, *J. Burmeister*, Schriften d. Landesinst. für Musikforschung Kiel V, Kassel 1955, 84).

Den Endpunkt der terminologischen Entwicklung markieren Verwendungsweisen, die unter dem Begriff „cantus fictus" wenig gebräuchliche Tonarten mit vielen Vorzeichen verstehen; hier zu nennen ist J. G. Walther, der in den *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708) definiert:

§ 8. es ist aber ein *Cantus fictus* derjenige Gesang, welcher in der Vorzeichnung viele *bb* oder ♯♯ hat, und dadurch denen *Clavibus* andere Benennungen andichtet (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 17).

Als isoliertes Adjektiv (im Sinne von akzidentell verändert) erscheint „fictus" ebenfalls im 18. Jh. bei J. H. Buttstedt:

Ut mi sol, re fa la tota musica et harmonia aeterna (1716): ...dass die Alten, welche alle ihre Melodien in genere diatonico gesetzt haben, das *fa fictum*, welches sie mit dem *b* bezeichnet, fast zu viel gebraucht, indem das *fa naturale* mit dem oben liegenden *mi* oder *b quadrato* sich gar nicht vertragen kann, sondern allezeit das *fa fictum* erfordert... (311; zit. nach Ambros, *op. cit.* II, 182).

In ähnlicher Bedeutung verwendet Fr. W. Marpurg die franz. Wortform des Begriffs; als „frantzösische Benennungen der musicalischen Kunstwörter" führt er „les feintes" an und bestimmt diese als „Zwischenthöne" — im Gegensatz zu den „Hauptthönen", den „intervalles principeaux oder naturels" (*Des critischen Musicus an d. Spree erster Bd.*, Bln. 1750, 74).

Bereits retrospektiv erscheint folgende Erklärung des Begriffs musica ficta bei J. Adlung:

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758): Von der *musica ficta, scala ficta* u.s.w. handeln die mehresten Schriften dasiger Zeiten (170, Anm. h);

Dahin gehören die erdichteten Tonarten, (*modi ficti*), die Versetzung, (*transpositio*)... Die *modi ficti*... sind mit den transponirten einerley; oder deutlicher zu reden, wenn man die Melodie und Harmonie entweder höher oder niedriger hören lässet, als nach des Setzers Willen hätte geschehen sollen, welches alsdenn möglich wurde, als man durch die chromatischen Zeichen anfieng, die ganzen Tone in halbe zu theilen (ibid.).

Lit.: H. Riemann, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in d. Musik d. 15.—16. Jh., Langensalza 1907; A. Aber, Das mus. Studienheft d. Wittenberger Studenten G. Donat, SIMG XV, 1913/14; R. von Ficker, Beitr. zur Chromatik d. 14.—16. Jh., StMw II, 1914; K. Dèzes, Prinzipielle Fragen auf d. Gebiet d. fingierten Musik, Diss. Bln. 1922; H. Besseler, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; A. Seay, The 15th-Century ‚Coniuncta': A Prelimary Study, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, New York 1966; C. Dahlhaus, Untersuchungen über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. II, Kassel 1966; M. Bent, Musica recta and musica ficta, Musica disciplina XXVI, 1972, 73—100; dies., Art. Musica ficta, New GroveD XII, London 1980; F. A. Gallo, Beziehungen zw. grammatischer, rhetorischer u. mus. Terminologie im Mittelalter, Kgr.-Ber. Berkeley 1977, 787—789; K. Berger, Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino, Cambridge, Mass. 1987; K.-W. Gümpel, Gregorianischer Gesang u. Musica ficta, AfMw (Druck in Vorbereitung).

Brigitte Sydow-Saak, Hannover 1989

Musica poetica

lat.; seit 1533 nachweisbar als Zusammensetzung von (ars) musica, Musiklehre, und poeticus aus griech. ποιεῖν, machen, hervorbringen.

I. Die Bezeichnung musica poetica begegnet erstmals 1533 bei N. Listenius im Zusammenhang mit der protestantischen Bildungsreform und akzentuiert die Lehre der Herstellung von schriftlich überdauernden Texten und Werken innerhalb der Musiklehre.
(1) Zum einen gewinnt der Ausdruck musica poetica seine Bedeutung durch die bis ins 18. Jh. reichende Gegenüberstellung zu musica theor(et)ica und musica practica.
(2) Zum anderen orientieren sich Listenius' Darlegungen zur musica poetica, die nur die Klassifikation der ars musica betreffen und inhaltlich nicht ausgeführt werden, in erster Linie an dem schriftlichen Verfassen eines literarischen Textes oder Buches, so daß die Bedeutung des Produktiven im Bereich des Musikalischen unspezifisch bleibt und die Abfassung sowohl von Lehrwerken zur ars musica als auch von musikalischen ‚carmina' einschließt.
(3) Die Einführung des Begriffs musica poetica in die Musiklehre erscheint von daher weniger als Ergebnis einer sachlichen Notwendigkeit, sondern vielmehr als Resultat einer Ausrichtung an Aristoteles' Kategorisierung menschlicher Aktivität in eine anschauend-wissende (theoretische), eine handelnde (praktische) und eine hervorbringende (poietische) Kompetenz, die Listenius wohl über M. F. Quintilianus' *Inst. oratoria* rezipierte und die er in seiner Gliederung der ars musica nachzubilden sucht.

II. Ausgehend von N. Listenius' Begriffsverständnis wird der Ausdruck musica poetica überwiegend in den lat. und dtsch. Schulschriften tradiert und benennt seit der Mitte des 16. Jh. und bis in die erste Hälfte des 18. Jh. hinein in Synonymie zu melopoiia die Vermittlung der Bildungsprinzipien bzw. Satzregeln der ein- und insbesondere der mehrstimmigen Musik.
(1) Musica poetica hebt primär auf das Wissen um dieses Regelsystem ab und beinhaltet damit im Rückgriff auf mittelalterliche Musicus-Definitionen als Disziplin die Fähigkeit zum Erkennen von Regelverstössen, zur Verbesserung fehlerhaft gearbeiteter Stellen wie auch zur Anwendung der Regeln bei der Verfertigung von musikalischen Sätzen.
(2) Dementsprechend werden musica poetica sowohl usuelle als auch artifizielle (bzw. spontane wie schriftliche) Produktionsverfahren subsumiert.
(3) Die Verknüpfung von musica poetica mit dem Vorgang des componere führt nach einer Phase der Synonymie mit compositio letztlich zu einer Ablösung durch den Begriff der Komposition, ohne daß allerdings dadurch ein Wandel in der damit bezeichneten Sache angezeigt wird.

III. Die Verwendung der Personenbezeichnung musicus poeticus reflektiert die Terminusgeschichte von musica poetica, da die Prägung gleichermaßen die Entwicklung von einem unspezifischen Ausdruck zu einer Benennung des produktiven Musikers nachvollzieht, ohne jedoch ihren Bedeutungsradius in Richtung auf den modernen Begriff des Komponisten zu überschreiten.

I. Die Bezeichnung musica poetica begegnet erstmals 1533 bei N. Listenius im Zusammenhang mit der protestantischen Bildungsreform und akzentuiert die Lehre der Herstellung von schriftlich überdauernden Texten und Werken innerhalb der Musiklehre.

(1) Der Ausdruck musica poetica gewinnt seine Bedeutung durch die bis ins 18. Jh. reichende Gegenüberstellung zu musica theor(et)ica und musica practica.
Die Prägung nimmt Bezug auf die konstitutive spätmittelalterliche Zweiteilung der Ars musica (Musiklehre) in Musica theor(et)ica, speculativa oder contemplativa und Musica practica oder activa, wobei der Ausdruck ars zur Bezeichnung der Lehre oder des Lehrfachs vermittelnd zwischen den Kategorien der Wissenschaft (scientia) und der Anwendung (usus) steht. Ausgehend von der in griech. Schriften tradierten Gliederung der Musik als „Wissenschaft vom Melos" in eine „theoretische und praktische Lehre" (vgl. etwa Aristeides Quintilianus, *De musica* I, 4, zw. 1. u. 4. Jh.; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 4, 18–20) wird seit dem 12. Jh. die Aufspaltung in eine ‚betrachtende' bzw. passive (aber gleichwohl für die Stellung des „artifex" maßgebliche) und eine der ‚Handlung' gewidmete aktive Teildisziplin (die auch die Vermittlung der Musiklehre umfaßt) geläufig:

Gerhard von Cremona, *De scientiis* (12. Jh.; Übers. von Al-Fārābī, *Kitāb 'Iḥṣā' al-'ulūm*, vor 950): Scientia vero musice comprehendit in summa cognitionem specierum armoniarum et illud, ex quo componuntur et illud, ad quod componuntur et qualiter componuntur et quibus modis oportet ut sint, donec faciant operationem suam penetrabiliorem et magis ultimam.

Et illud quidem, quod hoc nomine cognoscitur, est due scientie. Quarum una est scientia musice activa et secunda scientia musice speculativa (ed. Haas, *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über d. Musiklehre im Kontext d. Philosophie d. 13. u. frühen 14. Jh.*, in: *Aktuelle Fragen d. musikbezogenen Mittelalterforschung...*, Forum Musicologicum. Basler Beitr. zur Musikgesch. III, hg. von H. Oesch u. W. Arlt, Winterthur 1982, 420 f.);
D. Gundissalinus, *De divisione philosophiae* (12. Jh.) X *De musica*: [Ars bzw. scientia musica] Partes uero alias habet theorica, alias practica (ed. Baur, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters IV/2–3, Münster 1903, 97);
vgl. etwa für die Tradierung dieser Dichotomie H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) I, 1: [Ars] MVSICA duplex est, Theorice ac practice. Theorice circa rerum musicarum contemplatione uersatur... Practice circa executionem cantus consistit (1).

Entsprechend der im nächsten Abschnitt skizzierten Einführung der Prägung musica poetica in die Klassifikation der Musiklehre des 16. Jh. zur Erfassung produktiver Fähigkeiten bleibt zu Beginn der Begriffsverwendung bei Listenius die überlieferte Zweiteilung bestimmend, so daß musica poetica als Teil bzw. als Spezialgebiet der Musica practica erklärt wird. Nur wenig später allerdings führt Listenius in der erweiterten Bearbeitung der erstgenannten Schrift den Ausdruck musica poetica als Benennung eines selbständigen dritten Bereichs der Ars musica an:

Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata (Wittenberg 1533): MVSICA EST ARS BENE CANTANDI. ET EST DVPLEX.
THEORICA...
PRACTICA... Poetica siue fabricatiua dicitur... (f. Aiij' f.);
Musica (Wittenberg 1537) I: MVSICA EST RIte ac bene cantandi scientia... Et est triplex, θεωρική πρακτική ποιητική (f. A iiij).

Die Frage, ob der Begriff musica poetica die tradierte Zweiteilung durch ein gleichberechtigtes drittes Lehrgebiet ergänzt oder der Musica practica untergeordnet wird, erfährt im Verlauf der Begriffsgeschichte unterschiedliche Bewertungen, ohne wohl eindeutig auf nationale oder regionale Traditionen zurückführbar zu sein. Vor dem Hintergrund einer weiterwirkenden Bindungskraft der mittelalterlichen Klassifikationen läßt sich einerseits erkennen, daß im Anschluß an Listenius' Verselbständigung der musica poetica die Verfasser von Schul- und Lehrschriften diese Dreiteilung übernehmen:

H. Faber, *Ad Musicam Pract. Introd.* (Nürnberg 1550): Partes Musicæ sunt tres.
Theorica, Practica & Poëtica (f. B');
H. Finck, *Pract. Musica* (Wittenberg 1556): MVSICA diuiditur tripliciter, in... Theoricam... Practicam... Poëticam... (f. A ij');
J. Oridryus, *Pract. Musicae utriusque praecepta...* (Düsseldorf 1557) I: Musica alia est: theorica... practica... poetica (ed. Federhofer-Königs, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. XXIV, Köln 1957, 68);
G. Dreßler, *Praecepta Musicae Poëticae* (hs. Magdeburg 1563) I: Quid est Musica poëtica?
Est ars fingendi musicum carmen. Differt a reliquis Musicæ partibus. Theorica considerat, practica canit. Hæc vero novas harmonias componit... (f. 5; ed. Engelke, Geschichtsblätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 216);
C. Schneegaß, *Isagoges Musicae Libri Duo* (Erfurt 1591) I, 1: Partes Musicæ tres: Theorica, Practica & Poëtica (f. B iiij');
J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ...* (Rostock 1601) II: ...tota scientia Musica ex tribus constet partibus Theoricâ scilicet, Practicâ & Poeticâ... (f. N 2);
P. Eichmann, *Praecepta Musicae Pract...* (Stettin 1604): *Quotuplex est Musica? Triplex:*
Theorica, Practica & Poëtica (f. B);
J. A. Herbst, *Musica Poëtica...* (Nürnberg 1643): Daß die *Music* insgemein in drey *Classes*, nemlich in *Theoreticam, Practicam & Poëticam* abgetheilet wird, ist ausser allem streit vnd Zweiffel (1);
J. R. Ahle, *Kurze, doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690): Die *Musica* ist dreierlei: *Theoretica*, die Tohnkündigung, *Practica*, die Tohnkunst, und *Poëtica*, die Sangdichtkunst (f. C 3');
M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter* (Bln 1706) I: Wie mancherley ist die *Music*?
Dreyerlei: Entweder *Theoretica*; oder *Practica*; oder *Poëtica* (33);
Kurzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz 1749), Art. *Musica*: Eigentlich ist die Music dreyerley: *Theoretica, Practica* und *Poëtica* (248).

Andererseits gewinnt seit dem späten 17. Jh. mit dem Ende der Begriffsgeschichte von musica poetica die ursprüngliche Zweiteilung mit der Unterordnung von musica poetica unter musica practica wieder an Gewicht, wobei sich das Nachlassen der Überlieferung mit einem wohl nun umfassenderen Verständnis von musica practica kreuzt:

W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) V: Sie [sc. die Music] ist THEORETICA und PRACTICA...
Diese [sc. Musica practica] wird getheilet in POETICAM und MODULATORIAM (f. B ij');
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Die Abtheilung der *Music* ist zweyerley, nemlich *Theoretica* und *Practica* (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 14);
Fr. X. Murschhauser, *Academia Musico-Poetica Bipartita...* (Nürnberg 1721) I, 1: Die *Musica* wird abgetheilt in *Theoreticam* und *Practicam...*
Weiters wird die *Musica* vertheilet in *Instrumentalem, Vocalem, Figuralem, Choralem* und *Poëticam* (1);
J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730) I, 1: Sie [sc. die *Music*] ist *Theoretica* und *Practica* (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 2);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) I, 2: ...ist bekannt, und eben nicht unrecht gehandelt, daß man die *practi*sche Music unterscheidet in *compositoriam vel poëticam... & executoriam...* (7);
vgl. etwa noch G. Fr. Wolf, *Kurzgefaßtes Mus. Lexikon* (Halle 1787), Art. *Musik*: Die verschiedenen Theile der Musik sind: 1) Die t h e o r e t i s c h e Musik... 2) Die p r a k t i s c h e Musik, welche lehret wie wir die Töne geschickt mit einander verbinden und dem Gehöre vortragen sollen. 3) Die p h y s i k a l i s c h e Musik... 4) Die m a t h e m a t i s c h e Musik... (107).

(2) N. Listenius' Ausführungen zu musica poetica, die nur die Klassifikation der ars musica betreffen und keinen sachlichen Niederschlag in dem auf G. Rhaus *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg 1517) zurückgehenden Aufbau und Inhalt seiner explizit an jugendliche Schüler gerichteten Lehrschrift gefunden haben, orientieren sich in erster Linie an dem SCHRIFTLICHEN VERFASSEN EINES LITERARISCHEN TEXTES ODER BUCHES, so daß die Bedeutung des Produktiven im Bereich des Musikalischen unspezifisch bleibt und die Abfassung sowohl von Lehrwerken zur ars musica als auch (die Aufzeichnung) von musikalischen ,carmina' einschließt.

In der Schrift *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata* (Wittenberg 1533) bringt Listenius den Begriff der musica poetica auf, um einen speziellen Bereich der musica practica zu beschreiben. Seine Darstellung, die darauf abzielt, die Bezeichnung musica poetica erstmals zu etablieren, mündet zwar in eine Formulierung, die das Verfassen einer Musiklehre („[ars] Musica conscribitur") als Beispiel anführt und somit auch die Möglichkeit offenläßt, es könnte daneben auch die schriftliche Verfertigung musikalischer Stücke impliziert sein (zum Verständnis von musica als Musiklehre vgl. W. Braun, *Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh.* II, Gesch. d. Musiktheorie VIII/2, Darmstadt 1994, 40). Gleichwohl gibt Listenius' Akzentuierung des ,Lehrens' und ,Schreibens über die ars musica' in seinen Ausführungen zur musica theorica und musica practica eine Argumentationslinie zu erkennen, die einen mitgedachten Einschluß musikalischer Produktivität nicht wahrscheinlich sein läßt. Denn entsprechend seinen Darlegungen zum „theoricus musicus", der die ars musica zwar „kennt", jedoch – mit diesem Wissen zufrieden – „nichts darüber schreibt und sie keinen lehrt", und den Erläuterungen zum „practicus musicus", der „über die Kenntnis der Kunst hinaus sie andere lehrt und die Regeln der Lehre im Tun aufweist" – ohne allerdings etwas „nach seinem Handeln zu hinterlassen" –, heißt musica practica in dem Falle „Poetica siue fabricatiua", „wenn ein Werk (opus) nach der Arbeit bleibt, wie beispielsweise wenn jemand eine Musiklehre ([ars] musica) abfaßt". Listenius' Verständnis von musica practica als vor allem pädagogischer Disziplin und seine Zuordnung von musica poetica zur musica practica lassen für eine weitergehende Interpretation keinen Raum:

MVSICA EST ARS BENE CANTANDI. ET EST DVPLEX.
THEORICA, quæ circa ingenij contemplationem & cognitionem tantum versatur, cuius finis est scire, hinc theoricus musicus, qui artem nouit, verum hoc ipso contentus, nihil de ea scribit, nec docet quempiam.
PRACTICA, quæ non solum in ingenij penetralibus delitescit, sed in opus ipsum erumpit, cuius finis est agere, hinc practicus musicus, qui vltra artis cognitionem, ceteros eam docet, atque artis præcepta agendo exhibet, ita tamen, vt post actum nihil supersit operis. Poetica siue fabricatiua dicitur quando opus post laborem relinquitur, veluti, cum a quopiam musica conscribitur (f. A iii' f.).

In der vier Jahre später veröffentlichten *Musica* (Wittenberg 1537) führt Listenius im einleitenden Kapitel den Bereich der musica poetica als selbständigen dritten Teil der ars musica aus und erweitert seine diesbezüglichen Angaben. Wesentlich ist für die neue Definition von musica poetica erstens die nun eindeutige Abgrenzung zu Musica theorica und Musica practica, zweitens die übergeordnete Stellung dieses Lehrgebiets, drittens die Betonung des Zurückbleibens eines Werks nach der „Arbeit" selbst über den „Tod des Künstlers" hinaus („artifice mortuo"), viertens – über das Resultat („opus effectum") der Musica practica hinausgehend – die Akzentuierung des Geschaffenen als „vollendetes und abgeschlossenes" bzw. „fertiggestelltes und gemachtes" Werk oder Buch („opus perfectum & absolutum" bzw. „opus consum<m>atum & effectum") und fünftens die Anführung eines weiteren Beispiels neben dem Verfassen einer Musiklehre – die Herstellung (oder möglicherweise auch nur die schriftliche Aufzeichnung) eines „musikalischen Gesangs" oder eines für die Vertonung bestimmten Gedichts („musicum carmen"):

MVSICA EST Rite ac bene cantandi scientia. Bene canere, est cantum sub certa aliqua regula ac mensura, per suas voces & notulas apte proferre. Et est triplex, θεωρική πρακτική ποιητική.
THEORICA est, quæ in ingenij contemplatione ac rei cognitione tantum versatur, cuius finis est scire. Vnde Theoricus Musicus, qui artem ipsam nouit, verum hoc ipso contentus, nullum eius specimen agendo exhibet.
PRACTICA, quæ non solum in ingenij penetralibus delitescit, sed in opus ipsum prodit, nullo tamen post actum relicto opere, cuius finis est agere. Vnde practicus Musicus, qui vltra artis cognitionem cæteros docet, in eaque se circa alicuius operis effectum exercet.
POETICA, quæ neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consum<m>atum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat. Vnde Poeticus musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur. Et habent hæ duæ posteriores sibi perpetuo coniunctam superiorem, sed non e contra (f. A iiij f.).

J. Oridryus verdeutlicht die vom Begriff der musica poetica im Sinne der musica activa erfaßte und auf das Opus im Sinne eines Werks als eines schriftlichen Textes zielende Produktivität, indem er die von Listenius gegebenen Beispiele mit den Worten „praecepta artis" (Regeln der Lehre) und „cantio" (Gesang) anspricht sowie die Vorstellung des ,Überdauerns' nach dem Tod des Artifex ersetzt durch das nüchterne und aus Listenius' erster Schrift stammende „Zurücklassen eines Stücks Werk nach der Arbeit". Jedoch sind auch bei ihm keine Ansätze

vorhanden, die über die Aufzeichnung bzw. das schriftliche Festhalten hinaus auf den konkreten Vorgang des ‚Komponierens' im eigentlichen Sinne zielten (zugleich läßt sich bei Oridryus – wie auch in den Wendungen der späteren Belege – erkennen, daß sich die Bestimmungen von musica poetica bis ins 18. Jh. ungewöhnlich streng an Listenius' Formulierungen anlehnen und inhaltlich nicht weiterentwickelt werden):

Pract. Musicae utriusque praecepta... (Düsseldorf 1557) I: [MUSICA] POETICA seu activa ea est, quae neque artis cognitione neque solo exercitio contenta, aliquid post laborem relinquit operis, nempe cum praecepta artis aut cantio aliqua a quopiam conscribitur, cuius finis est opus absolutum et perfectum (ed. Federhofer-Königs, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. XXIV, Köln 1957, 69).

(3) Die Einführung des Begriffs musica poetica in die Musiklehre erscheint vor dem Hintergrund der Ausführungen in den beiden vorausgegangenen Abschnitten weniger als Ergebnis einer sachlichen Notwendigkeit, sondern vielmehr als Resultat einer AUSRICHTUNG AN ARISTOTELES' KATEGORISIERUNG MENSCHLICHER AKTIVITÄT IN EINE ANSCHAUEND-WISSENDE (THEORETISCHE), EINE HANDELNDE (PRAKTISCHE) UND EINE HERVORBRINGENDE (POIETISCHE) KOMPETENZ.

Das Hinzutreten von musica poetica zu den Teilgebieten der musica theorica und musica practica ist wohl Ergebnis einer Rezeption der zur Entstehungszeit von Listenius' Traktaten bekannten *Inst. oratoria* (zw. 90 u. 100) des M. F. Quintilianus (vgl. Cahn 1989, 14). Denn dieser führt eine Dreiteilung der artes ein – als Beispiel der theoretischen artes nennt er etwa die Astronomie (astrologia), für die praktischen den Tanz und für die poietischen die Malerei – und verbindet im Blick auf die Rhetorik das Poietische explizit auch mit dem schriftlichen Verfassen von Reden und Geschichtsdarstellungen:

Cum sint autem artium aliae positae in inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia nullum exigens actum, sed ipso rei cuius studium habet intellectu contenta, quae θεωρετική vocatur, aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit, quae πρακτική dicitur, qualis saltatio est, aliae in effectu, quae operis, quod oculis subicitur, consummatione finem accipiunt, quam ποιητικήν appellamus, qualis est pictura... sed effectivae quoque aliquid simile scriptis orationibus vel historiis, quod ipsum opus in parte oratoria merito ponimus, consequetur (ed. Rahn, Darmstadt 1972, I, 262 ff.: II, 18,1–2 u. 5).

Die im vorausgegangenen Abschnitt zitierten Ausführungen von Listenius lassen Quintilianus' Einfluß bis in die Wortwahl hinein erkennen. Die Tatsache, daß Listenius nur unspezifisch vom Produktiven im Bereich der Musiklehre spricht – und zudem wohl entsprechend den Anwendungsgebieten in der Rhetorik primär schriftliche Texte oder die Aufzeichnung und nicht die ‚Komposition' von musikalischen Werken im Blick hat –, legt den Schluß nahe, daß die Einführung des Begriffs musica poetica weniger aus inhaltlichen Erfordernissen als vielmehr aus dem Bedürfnis heraus geschah, einen mit Quintilianus' Einteilung vergleichbaren Lehrbereich auch innerhalb der ars musica auszuweisen.

Darüber hinaus deutet die griech. Schreibweise der Adjektive theoretiké, praktiké und poietiké bei Quintilianus, die bezeichnenderweise auch Listenius 1537 übernahm (zit. oben, I. (1)), auf den Einfluß Aristotelischen Denkens hin. Denn insbesondere in Aristoteles' Nikomachischer Ethik (*Ethikon Nikomacheion*, 4. Jh. vor Chr.), die Listenius' Lehrer Ph. Melanchthon nachweislich kannte und schätzte, läßt sich eine Differenzierung zwischen „Handeln" und dem „Ergebnis des Handelns" bzw. dem „Hervorbringen" in „jeder Lehre und Kunst" finden, wobei in bestimmten Situationen – und im Gegensatz zu Quintilianus' Bevorzugung der Theorie – zusätzlich den „Dingen" als den durch eine Handlung hervorgebrachten Werken eine höhere Stellung zugesprochen wird als den „Tätigkeiten" (zur Rezeption der Schriften Aristoteles' im protestantischen Raum seit Mitte der 1520er Jahre und zur Stellung der Nikomachischen Ethik innerhalb der protestantischen Pastoralphilosophie vgl. von Loesch 1998, 116 ff.):

I, 1: Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πρᾶξίς τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθοῦ τινὸς ἐφίεσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπεφήναντο τἀγαθόν, οὗ πάντ' ἐφίεται. διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά. ὧν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργειῶν τὰ ἔργα (ed. Bekker, Aristotelis Opera II, Bln 1831, 1094 a, 1–6);
VI, 4: Τοῦ δ' ἐνδεχομένου ἄλλως ἔχειν ἔστι τι καὶ ποιητὸν καὶ πρακτόν, ἕτερον δ' ἐστὶ ποίησις καὶ πρᾶξις· πιστεύομεν δὲ περὶ αὐτῶν καὶ τοῖς ἐξωτερικοῖς λόγοις. ὥστε καὶ ἡ μετὰ λόγου ἕξις πρακτικὴ ἕτερόν ἐστι τῆς μετὰ λόγου ποιητικῆς ἕξεως. διὸ οὐδὲ περιέχονται ὑπ' ἀλλήλων· οὔτε γὰρ ἡ πρᾶξις ποίησις οὔτε ἡ ποίησις πρᾶξίς ἐστιν. ἐπεὶ δ' ἡ οἰκοδομικὴ τέχνη τίς ἐστι καὶ ὅπερ ἕξις τις μετὰ λόγου ποιητική, καὶ οὐδεμία οὔτε τέχνη ἐστὶν ἥτις οὐ μετὰ λόγου ποιητικὴ ἕξις ἐστίν, οὔτε τοιαύτη ἣ οὐ τέχνη, ταὐτὸν ἂν εἴη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική. ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν, καὶ τὸ τεχνάζειν, καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηταί τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ· οὔτε γὰρ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων ἢ γινομένων ἡ τέχνη ἐστίν, οὔτε τῶν κατὰ φύσιν· ἐν αὐτοῖς γὰρ ἔχουσι ταῦτα τὴν ἀρχήν. ἐπεὶ δὲ ποίησις καὶ πρᾶξις ἕτερον, ἀνάγκη τὴν τέχνην ποιήσεως ἀλλ' οὐ πράξεως εἶναι. καὶ τρόπον τινὰ περὶ τὰ αὐτά ἐστιν ἡ τύχη καὶ ἡ τέχνη, καθάπερ καὶ Ἀγάθων φησὶ „τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην." ἡ μὲν οὖν τέχνη, ὥσπερ εἴρηται, ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ἐστιν, ἡ δ' ἀτεχνία τοὐναντίον μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικὴ ἕξις, περὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν (1140 a, 1–23).

Demgegenüber ist ein in der wiss. Literatur häufig vermuteter Einfluß von Boethius' Klassifizierung der musici in drei Gruppen – Instrumentalisten, Dichter und Theoretiker („Unum genus [musicarum] est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat... Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen", *De inst. mus.* I, 34, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 224, 26–28) – auf Listenius' Dreigliederung der ars musica aufgrund der ganz anders gearteten Trichotomie und der Begrifflichkeit wohl auszuschließen, auch wenn Boethius' Kategorien vom Ende des 13. Jh. an im Musikschrifttum tradiert werden (vgl. etwa Adam Fuld., *De musica* [1490] II, 6; GS III, 347 b) und insbesondere die Wendung „fingit carmina" seit 1548 im Zusammenhang mit Definitionen der musica poetica begegnet (vgl. dazu den nächsten Abschn.).

II. Ausgehend von N. Listenius' Begriffsverständnis wird der Ausdruck musica poetica überwiegend in den lat. und dtsch. Schulschriften tradiert und benennt seit der Mitte des 16. Jh. und bis in das frühe 18. Jh. hinein in Synonymie zu melopoiia die Vermittlung der BILDUNGSPRINZIPIEN BZW. SATZREGELN DER EIN- UND INSBESONDERE DER MEHRSTIMMIGEN MUSIK.

Trotz der großen Verbreitung von Listenius' *Musica* (Wittenberg 1537), die bis 1583 in 46 Ausgaben nachgewiesen ist (vgl. RISM B/VI, Bd. I, 506 ff.), verschiebt sich um 1550 die Bedeutung von musica poetica in Richtung auf die bei Listenius nur vage angedeutete ‚technische' Seite im Bereich des Musikalischen bzw. wird unter dem Einfluß eines sich von mittelalterlichen Überlieferungen allmählich ablösenden musica-Begriffs zur Musiklehre selbst, die das gesamte fachbezogene Wissen dieser Disziplin umschließt. Von H. Faber ausgehend verschmelzen die Beschreibungen der tradierten Satzregeln mit der Vorstellung einer für deren Kenntnis, Anwendung wie praktische Umsetzung gleichermaßen zuständigen Lehre. So unterschlägt Faber in seiner bezeichnenderweise *Ad Musicam Pract. Introd.* genannten Schrift, die 1550 in Nürnberg erschien, sämtliche Aspekte in Listenius' Ausführungen, die auf das Dauerhafte und Bleibende eines geschaffenen Werkes zielen. Unter Rückgriff auf den am Ende des letzten Abschnitts zitierten Passus von Boethius und in Anlehnung an den von H. Glareanus positiv gewichteten Ausdruck symphoneta (vgl. *Dodekachordon*, Basel 1547, etwa 174 f. u. 304; zit. → *Thema* I. (1)(a)) definiert Faber den Bereich der musica poetica lapidar:

[Musica] POETICA fingit musica carmina. Huius partis studiosos Symphonistas passim uocant (f. B 2); vgl. auch unten, III.

Gleichwohl wird Listenius' diesbezügliche Formulierung anfänglich noch überliefert. Von dem Bezug zur Abfassung einer Musiklehre allerdings vollständig losgelöst, tritt seit Fabers *Musica poetica* (hs. Hof 1548), die die Prägung musica poetica erstmals als Titel anführt, die Erwähnung des überdauernden Charakters von Geschaffenem neben die (an der Stelle von Listenius' Wendung ‚carmen musicum conscribere') neu aufgenommene Grundbedeutung des ‚fingere carmina', gerät aber in Widerspruch sowohl zu dem weit darüber hinausgehenden Anspruch an den Tätigkeitsbereich des musicus poeticus (vgl. unten, II. (1)) als auch zur Einbeziehung usueller wie artifizieller Produktionsformen von Musik (vgl. unten, II. (2)):

[MVSICA POETICA] Est ars ipsa fingendi musicum carmen... Consistit enim haec Musicae pars in faciendo siue fabricando, hoc est in labore tali, qui etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit. Quare a quibusdam et fabricatiua vocatur (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 5).

Zwar begegnet die Auffassung, daß ein „Werk nach der Arbeit zurückbleibt", im Anschluß an Faber noch vereinzelt und in überwiegend nüchterner Formulierung:

H. Finck, *Pract. Musica* (Wittenberg 1556): [Musicam] Poëticam, quæ fingit carmina & cantilenas, et post laborem operis fabricati aliquid relinquit... (f. A ij');

J. Oridryus, *Pract. Musicae utriusque praecepta...* (Düsseldorf 1557) I: [MUSICA] POETICA... ea est, quae... aliquid post laborem relinquit operis, nempe cum praecepta artis aut cantio aliqua a quopiam conscribitur, cuius finis est opus absolutum et perfectum (ed. Federhofer-Königs, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. XXIV, Köln 1957, 69);

G. Dreßler, *Praecepta Musicae poëticae* (hs. Magdeburg 1563) I: [Musica poëtica] Est ars fingendi musicum carmen. Differt a reliquis Musicæ partibus. Theorica considerat, practica canit. Hæc vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore mortuo post se relinquit (f. 5; vgl. die Ed. von Engelke, Geschichtsblätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 216);

P. Eichmann, *Praecepta Musicae Pract...* (Stettin 1604): [Musica] Poëtica est, quæ cantica Musicis numeris constringit & aliquid operis fabricati relinquit (f. B);

J. Nucius, *Musices Poeticae...* (Neisse 1613) I: [Musica Poëtica] Est, quæ non tantum nuda speculatione ac contemplatione artis, neque solo exercitio, vt Theorica & Practica contenta est, sed in opus erumpens, novos concentus disparibus vocibus incedentes, artificiosè producit (f. A 4).

Doch läßt sich parallel zur Tendenz, musica poetica durch den vokabularen Ausdruck compositio technisch zu präzisieren (vgl. unten, II. (3)), ein Zurücktreten dieses bei Listenius ursprünglich zentralen Begriffsmerkmals feststellen, das seit der Mitte des 17. Jh. gänzlich aufgegeben wird, ohne daß eine vergleichbare Betonung des Werkhaften und Überdauernden an seine Stelle tritt. Ausschlaggebend für den

Bedeutungsradius von musica poetica ist offenkundig weniger ein Werk im emphatischen Sinne als Ziel der Arbeit und sein Weiterwirken in schriftlicher Form – sei es als Lehrbuch oder als mus. Satz – als vielmehr das Regelsystem der einstimmigen (Dedekind, Murschhauser) und insbesondere der mehrstimmigen Musik, das zu seiner Realisierung führt:

H. Dedekind, *Praecursor Metricus Musicae Artis* (Erfurt 1590), *Liber secundus de parte Poeticâ*: Altera pars Artis, quam diximus ante Poesin, / Musica formandi rationem carmina monstrat. / Atque, vel unius producet cantica vocis / Ex Modulativæ licitâ ratione Sonorum. / Vel faciet plures apté concurrere voces (f. C vij');
C. Schneegaß, *Isagoges Musicae Libri Duo* (Erfurt 1591) I, 1: Concinnat argutos sonos Poëtica: / Has uoce cantat organisque Practica. / Et lege certa iudicat Theorica (f. B iv');
S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive Melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant* (Erfurt 1592) I: Si quam Musica, quæ publicè vel in templis, vel in hominum conversationibus, viva voce, aut instrumentis exercetur, meretur laudem, quam certé meretur maximam, propter admirandam, quam in animis hominum movendis exercet, potentiam: eandem profectó, immó majorem obtinet ea pars Musices, quæ Poëtica dicta, & ipsas cantilenas, quas homines adeó admirantur & suspiciunt, finxit, & innumeras alias quotidie in lucem profert...
Parit etiam magnam voluptatem, illa Musicarum rerum consideratio, & Proportionum, Intervallorum, Modorum, Consonantiarum, dißonantiarumque, contemplatio, & certitudo: ut ita meritò hæc ars fingendi novas cantilenas, à quibus vis magnifacienda, descenda & excolenda fit (f. B vi f.);
J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ*... (Rostock 1601) II: MUSICA POETICA... est ars quæ Melodias & Harmonias docet effingere & componere (f. N 2);
ders., *Musica Poetica* (Rostock 1606): Musica Poëtica... est illa Musicæ pars, quæ carmen musicum docet conscribere, conjungendo sonos Melodiarum in Harmoniam, varijs periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda (1);
W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) V: *MUSICA POETICA* ist eine Kunst eine liebliche Melodey, und reine Zusammenstimmung aufzusetzen, dasselbige könne gesungen oder gespielet werden (f. B ij');
Fr. X. Murschhauser, *Academia Musico-Poetica Bipartita*... (Nürnberg 1721) I, 1: *Musica Poëtica*... ist eine *Scientia Practica*, Wissenschafft, oder Kunst, eine *regulirte Harmoniam*, oder Zusammenstimmung *per Consonum, & Dissonum*, mit einer, zwey, oder mehr Stimmen zu erfinden, und aufzusetzen... (1 f.);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Musica Poëtica*: ...also heisset die eigentlich also genannte *musicalis*che *Composition*, oder die Kunst, Melodien zu erfinden, und die *con*- und *dissoni*rende Klänge mit einander zu vermischen (434 a); vgl. dazu den zugrundeliegenden Eintrag des BrossardD unten, II. (3).

Vereinzelte Formulierungen in Schriften des 17. und frühen 18. Jh., die wieder auf eine stärkere Betonung des Werks und seine schriftliche Aufzeichnung hindeuten könnten – etwa bei Herbst und bei Walther –, erweisen sich vor diesem Hintergrund als Nachwirken älterer Traditionen und spiegeln keine Hinwendung zu einem modernen Konzept des Komponierens und einem emphatischen Werkbegriff (→ *Compositio* V. (1) sowie unten, II. (1)). Bei Herbst handelt es sich um die Aktualisierung der Formulierung „[MVSICA] Poetica siue fabricatiua", die Listenius 1533 aufbrachte (zit. oben, I. (1)) und die Herbst nicht nur von der übertragenen Bedeutung des lat. fabricare als Anfertigen und Bilden oder Formen (von Abstrakta) her versteht, sondern „im engern Sinne" des fabricare als „aus harten Stoffen verfertigen, bilden, zimmern, bauen" aufgreift (H. Georges, *Ausführliches Lat.-Dtsch. Hwb.*, Hannover [8]1913, I, 2651). Das aus der Arbeit des „*Musicus Poëticus*" hervorgegangene „*Musicalis*che Wercklein", das „zu seines Namens immerwärendem Gedächtnuß den Nachkömlingen hinderlassen" wird, verweist wohl auch von daher eher auf den dinglichen Charakter der Aufzeichnung, die als Text oder Buch den Tod des Schaffenden überdauert:

J. A. Herbst, *Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum*... (Nürnberg 1643): [Musica] *Poëtica* oder *Melopoëtica* fingit carmen *musicúm*...: So da im *componi*ren bestehet, wie man nemlich einen newen Gesang, oder wolklingende liebliche *harmoniam* setzen vnd machen soll, daher kompt *Musicus Poëticus*, oder *Componist*, welcher nicht allein Singen kan: Sondern welcher auch zugleich ein new *Opus* oder Werck an ihm selbsten zuverfertigen weiß, daher es auch von etlichen *Fabricatura* oder *Ædificium*, ein Baw genennet worden: Dann gleich wie ein Werckmeister oder Zimmermann, ein Hauß oder sonsten ein Gebäw, so von ihme verfertiget, hinter ihm verläst: Also auch vnd der gestalt kan ihme ein *Musicus Poëticus* oder *Componist*, ein dergleichen *Musicalis*ches Wercklein, welches er mit grossem fleiß, müh vnd arbeit, durch diese Kunst zusammen gebracht, zu seines Namens immerwärendem Gedächtnuß den Nachkömlingen hinderlassen (1).

Walthers Definition von musica poetica hingegen akzentuiert in dem dreistufigen Gang der Lehrdisziplin – die Vermittlung des „*inventiren*", des anschließenden „aufsetzen und zu Papier bringen" und der Ausführung – keineswegs eine gegenüber der älteren Auffassung modernere Sicht, sondern orientiert das Curriculum explizit an den drei Hauptteilen Inventio (Erfindung), Elaboratio (Ausarbeitung, Anordnung) und Executio (Vortrag) der überlieferten Rhetorik (vgl. H. H. Eggebrecht, *Über Bachs gesch. Ort*, DVjs XXXI, 1957; Wiederabdruck in: ders., *Bach – wer ist das?*, München u. Mainz 1992, 45):

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Musica Poëtica*... oder die *musicalis*che *Composition*, unter richtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich *inventi*ren, und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmahls kann gesungen oder gespielet werden. Und solche Zusammenstimmung nennet man nachgehends einen Gesang (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 15).

Seit Ende des 16. Jh. und bis zur Mitte des 17. Jh. wird der gelehrter klingende Ausdruck melopoiia syn-

onym mit musica poetica gebraucht, mit dem allerdings in Anlehnung an das zeitgenössische Verständnis des griech. Begriffsworts auch stärker die Berücksichtigung des Textes bei der Anwendung der satztechnischen Regeln akzentuiert wird:

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive Melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant* (Erfurt 1592) I: Est autem μελοποιία ars recte conjungendi & inflectendi intervalla Harmonica, in diversis sonis concentum efficientia, ac orationi propositæ accommodata...
Melopoeiæ partes duæ sunt. Harmonica & Oratio sive textus. Nam etiamsi hodié Melopoeis liberum relinquitur, ut textum aut sententiam Harmonia exornandam, vel ipsi fingant, & forment, vel ab alijs sumant: tamen necêße est, ut convenientem cuilibet textui Harmoniam condant: Poëtæ autem veteres simul materiam, quam tractandam susceperunt, verborum, metro comprehensorum, elegantia, ac figurarum, sententiarumque splendore, illustraverunt: & Harmoniam, proposito argumento accommodatam, addiderunt, id quod monumenta veterum & vocabula Μέλος & Μελωδία, ostendunt, quæ Harmoniam, rythmum & orationem, ut vult Plato... sub se comprehendunt (f. B vij);
J. Burmeister, *Musica Poetica* (Rostock 1606): Musica Poëtica, *quam Euclides* μελοποιίαν *nominat, definitque esse usum harmonicæ tractationi subjectorum, ad decorum propositi argumenti,* est illa Musicæ pars... (1);
J. Thuringus [Thüring], *Opusculum Bipartitum De Primordiis Musicis* (Bln 1624) II, 1 *Quid est Musica Poëtica?: Poëtica...*, eo quod faciat, fingat, componat harmonias; unde μέλοποϊία, quæ est ars faciendi carmen, sive cantum Musicum; vel rectè conjungendi & inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia; ac orationi propositæ accomodata: A μέλος Cantus, & ποιέω facio... (1 f.);
vgl. auch die Wendung „*Poëtica* oder *Melopoëtica* fingit carmen *musicúm*" im oben zit. Passus von Herbst 1643 sowie dessen Titelformulierung und unten, III., die Tradierung der Personenbezeichnungen melopoeus sowie melopoeta bis ins frühe 18. Jh.

Die Verbindung und vereinzelte Gleichsetzung von musicus poeticus und musica poetica mit den neuzeitlichen Konzeptionen des Komponisten und des autonomen und originären Kunstwerks im Sinne des modernen opus-Begriffs, wie sie exemplarisch etwa in W. Gurlitts Formulierung begegnen, beruhen wesentlich auf der Rezeption des 20. Jahrhunderts und sind begriffsgeschichtlich als Rückprojektion moderner Schaffenskonzepte zu sehen:

Die Kompositionslehre d. dtsch. 16. u. 17. Jh., in: Kgr.-Ber. Bamberg 1953: Der *musicus (poeticus)*, der Komponist, der auf das werkhafte Herstellen und Hervorbringen des musikalischen Kunstwerks gerichtet ist. Er ist der Komponist im modernen Sinne des Wortes (110; wiederabgedruckt in: ders., *Musikgesch. u. Gegenwart*, hg. von H. H. Eggebrecht, BzAfMw I, Wiesbaden 1966, I, 88).

Diese Auffassung hat ihre Ursache in einem Mangel an geeigneten Begriffen zur Erfassung der (Vor-) Geschichte von Komponist und Werk, entspringt aber wohl auch der intendierten Bewertung des Protestantismus und Humanismus als einer musikgeschichtlich innovativen Zeitströmung, einer Aufladung des lat. Adjektivs poeticus mit den Implikaten des neuzeitlichen und vom franz. poétique beeinflußten Verständnisses von poetisch (vgl. C. Dahlhaus, *Musica poetica u. mus. Poesie*, AfMw XXIII, 1966) sowie – damit zusammenhängend – der (Über-) Akzentuierung der Figurenlehre als eines historisch einflußreichen kompositorischen Verfahrens (vgl. von Loesch 1998). Paradigmatisch seien dafür H. H. Eggebrechts Formulierungen angeführt:

Heinrich Schütz. Musicus poeticus ([Göttingen 1959] Wilhelmshaven ²1984): Wir gehen davon aus, daß die Musica poetica das Moment des Schöpferischen anerkennt und betont. Sie lehrt das *poiéin*, das „Machen", Bewerkstelligen, das Schaffen der Komposition. In diesem poiéin versammeln sich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die humanistischen Vorstellungen vom „schöpferischen Hervorbringen", vom Vollbringen eines „Werkes", vom „Ruhm" und „Nachruhm". Doch mit dem Humanismus verbindet sich in der Musica poetica der Protestantismus (59 f.);
...der Musicus poeticus ist in schöpferischer Verantwortlichkeit und Freiheit befugt, auch (ja besonders) die Kirchenmusik als „ein neu Opus und Werk" zu schaffen und alles, was er kann und erfindet und das Gedächtnis seines Namens ausmachen wird, auch in ihrem Bereich zu vollbringen (62);
Art. *Musica poetica*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Humanistisch ist die Betonung des Schöpferischen, auch die des Ruhms und des Nachruhms im Begriff des ποιεῖν und die zugleich in diesem Begriff enthaltene Verbindung der Kompositionslehre mit der Poetik und Rhetorik, auch Grammatik, also mit den sprachlichen Artes... Lutherisch ist die Vorstellung, daß der Musicus poeticus das „neue Werk" besonders auch im Bereich der Kirchenmusik schafft... In der Tat bleibt der reguläre kontrapunktische Satz für den deutschen Musicus poeticus des 17. Jh. das Fundament allen Komponierens, und die schmückenden oder den Text darstellenden und ausschmückenden Figuren gelten als das Besondere gegenüber jenem Regulären. Gegenstand der Musica poetica ist die Vokalmusik... (599 b).

(1) Musica poetica benennt das System der mus. Satzbildung und beinhaltet damit als Disziplin im Rückgriff auf mittelalterliche Definitionen des Musicus die Fähigkeit zum Erkennen von Regelverstössen, zur Verbesserung fehlerhaft gearbeiteter Stellen wie auch zur Anwendung der Regeln bei der Verfertigung von musikalischen Sätzen.
Als einflußreich für das Begriffsverständnis von musica poetica seit um 1550 erweist sich die seit dem 11. Jh. erkennbare Dreiteilung der musikalischen Aufgabenbereiche, die etwa bei Hermann von Reichenau dazu geführt hat, im Unterschied zum hier nicht eigens benannten Nur-Theoretiker, der nur beurteilen, aber nicht ‚komponieren' kann, und in Abgrenzung zum „cantor", der ohne Kenntnis der Regeln singt, den Ausdruck musicus von seiten der Schaffung von fehlerlosen „cantilenae", deren Beurteilung entsprechend den Regeln und der angemesse-

nen Ausführung zu fassen (zum gesch. Wandel im Verhältnis der Bezeichnungen musicus und cantor und ihrer Zuordnung zu den Bereichen der ‚Theorie' und der ‚Praxis' → *Musicus* II. (1)):

Musica (zw. 1048 u. 1054): Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilenae rationabiliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae scientia comparetur. Quorum trium cui facultas affuerit, is demum musicus recte dicendus erit. Caeterum non parvi habetur, qui nesciens componere, competenter novit iudicare. Porro tercio, hoc est modulandi immo ululandi studio caecum cantorum vulgus occupatur, nullius rationi cedens, nullius sententiae acquiescens... (ed. Ellinwood, Rochester 1952, 47 a).

Den Anknüpfungspunkt für die Begriffsbestimmung von musica poetica bildet in diesem Zusammenhang jedoch die entsprechende Formulierung von Johannes Affl./Cotto:

De musica cum tonario (um 1100), II *Quae utilitas sit scire musicam et quid distet inter musicum et cantorem*: Quisquis namque incessanter ei operam adhibuerit et sine intermissione indefessus institerit, talem inde consequi poterit fructum, ut de cantus qualitate, an sit urbanus, an sit vulgaris, verus, an falsus, iudicare sciat et falsum corrigere et novum componere. Non est igitur parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem (CSM 1: II,6–8).

Denn diese Charakterisierung begegnet in fast wörtlicher Übernahme – und später in freier Umschreibung – seit H. Fabers einflußreichem Traktat *Musica Poetica* (hs. Hof 1548) und dient zur Beschreibung des „Nutzens" bzw. des Unterrichtsziels der als musica poetica bezeichneten Disziplin und seit dem 17. Jh. zur Festlegung des Arbeitsbereichs im Zusammenhang mit dem nomen agentis musicus poeticus. Der allumfassend gebildete und in Theorie wie Praxis geschulte mittelalterliche Musicus ist zum Vorbild des Musicus poeticus geworden. (H. Fincks Subsumtion der Wendung „Si quis operam illi dederit de cantus qualitate an uulgaris an urbanus, an falsus sit, iudicabit" unter der Kapitelüberschrift *Vtilitas Musicae* seiner *Pract. Mus.*, Wittenberg 1556, f. A iij, veranschaulicht, daß mit der Zuordnung der mittelalterlichen Bestimmung zur musica poetica der Anspruch verbunden ist, die Lehre von der Musik schlechthin zu bezeichnen.) Das dazugehörige Merkmal, „neue Gesänge" bzw. „novae harmoniae" zu schaffen („componere"), ist von daher nicht im Sinne eines emphatischen Kompositionsbegriffs oder einer modernen Werkkonzeption zu lesen – und auch nicht auf Listenius' Definition zurückzubeziehen. Es beschreibt nur einen Aufgabenbereich in der überlieferten Auffassung von mehreren Kompetenzen des Musicus, die in ihrer Gesamtheit die Tätigkeitsfelder des Wissens, Handelns und Schaffens umfassen und somit auch die Aufgabenbereiche des Praktikers mit einbeziehen. Die theoretischen Kenntnisse werden als Grundlage zur Beurteilung und Verbesserung von mus. Sätzen, der notenschriftlichen Aufzeichnung, der Einrichtung der Stimmen im Sinne der Aufführungsvorbereitung, der Chorleitung (Burmeister 1599) und eben auch der Ausarbeitung neuer Stücke verstanden (siehe dazu auch das Verständnis von musicus poeticus bei J. G. Walther, unten, III.):

Faber, *op. cit.*: De huius partis [sc. der Musica poetica] vtilitate vt paucis Lector admoneretur, libuit mihi ascribere Ioannis Pontificis verba, quae secundo capite habentur: Huius artis vtilitas est, vbi ad naturam et artis cognitionem frequens exercitatio accesserit vt de cantus qualitate, an sit vrbanus an vulgaris, verus an falsus iudicare possimus, et falsum corrigere et nouum componere. Non est igitur uel parua laus uel modica vtilitas, non vilipendendus labor Musicae scientia, Quae sui cognitorem cantus efficit iudicem, falsi Emendatorem, et noui inuentorem (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 5);
G. Dreßler, *Praecepta Musicae poëticae* (hs. Magdeburg 1563), *Præfatiuncula*: Duæ autem sunt Musicæ partes, videlicet practica et poëtica, quæ in scholis proponi solent; quibus tandem theorica, in consideratione consistens, ab ætate profectioribus adiungitur. Inter has duas partes cum alteram prælegendam constituissem, poëticæ prælectio hoc tempore propter sequentes causa prælata est. II. Quia aliquot adolescentes a me hoc petiverunt quibus mea opera deesse nolui. I. Quia practica Musica proxime a nobis explicata fuit. III. Cum ante biennium a me huius artis præcepta proposita sint, volo ut quædam utilia et discentibus necessaria plenius explicata et exemplis illustrata adijciantur, tandem non mediocre calcar addiderunt viri aliquot, qui iudicant huius artis præcepta non parum adolescentibus profutura. Etsi de utilitate totius Musicæ supra dictum est, tamen in specie hunc quatuor causas adijciam, propter quas adolescentes poëticam præ reliquis amare et discere debeant I. hæc ars docet rationem componendi novas harmonias. II. Addit iudicium quæ cantiones sint artificiosæ quæ vulgares, quæ falsæ. III. Ostendit qua ratione errores sint corrigendi, IIII. hæc ars facit canentes certiores, et si forte a scopo aberratur, monstrat viam redeundi ad metam, hoc enim præstare potest cognita consonantiarum et clausularum proprietate (f. 3 f.; vgl. die Ed. von Engelke, Geschichtsblätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 214 f.);
H. Telemann, *Musica Poetica* (hs. Magdeburg 1610; in d. von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tract. de Compos. Sive Musica Poetica*, Magdeburg 1635), *Wem nutz so aus dieser Kunst entsteht*: ...denn wer Musicam Poëticam studiret hatt, der kan einen falschen gesang bald und lieblich corrigirn; und wohl das vornembste ist, das er einen neuen componiren kan, und von demselbigen urtheilen ob er recht künstlich oder nicht gemacht sey; dan das ist nicht das geringste Lob, so es in einem gefunden wird, das er kan seiner composition iudicirn und so er darin etwas geirrt, corrigiren, und richtig vortragen kan (f. 2);
J. Nucius, *Musices Poeticae...* (Neisse 1613), *Proemium continens aliquot Musices Poëticæ utilitates*: V. Non solùm ad recte judicandum de quibuslibet Harmonijs facit plurimùm, vt vulgò dicitur: Artifices de arte judicant, verum Tyrones etiam sine fastidio in Practicæ præceptis exercet...
VI. Est & illa non contemnenda vtilitas, quod cantiones scribentium negligentia, aut Typographorum incuria corruptos facili negocio corrigit, emendat ac Pristinæ integritati restituit Poëticus Musicus, quòd infeliciter ac ineptè alius tentauerit (f. A 3);
Cap. I: Quem dicimus Poëticum Musicum?

Qui non solum Præcepta Musicæ apprimè intelligit, & iuxta ea rectè ac benè modulatur, sed qui proprij ingenij penetralia tentans, nouas Cantilenas cudit, & flexibilis sonos pio verborum pondere textibus aptat. Talem artificem Glareanus Symphonetæ appellatione describit (f. A 4);

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): Es ist aber diese dritte *Species* [sc. Musica Poetica], vmb nachfolgender Ursachen willen, zu lernen sehr nothwendig.

I. Erstlich vnd fürnemlich: Weil sie nicht allein lehret, wie man einen newen Gesang *componi*ren vnd setzen soll...

II. Zum andern: *Addit Practico judicium*, denn es gibt einem wolgeübten *Musico* den Verstand, die Gesang nach den *Modis Musicis* recht zuverstehen, dieselben wol zu vnterscheiden, auch *dextrè* vnd auffrichtig davon zu *judici*ren vnd zu vrtheilen.

III. Zum dritten: Prodest ad correctionem vitiosi cantus, das ist: damit man ein falsch geschriebenes oder gedrucktes *Exemplar* vnd Gesang *corrigi*ren, vnd den Irrenden widerumb ein vnd zu recht helffen kan.

IV. Zum vierdten: *Ad Cantionum indioätionem*: es nutzt auch zur Anstimmung, damit der Gesang recht angefangen, vnd ein jede Stimm jhren rechten *ambitum* oder Lauff vollenden möge.

V. Zum fünfften: Dient es *ad recreationem*, den müden abgemattenden vnd Melancholischen Hertzen vnd Gemüthern zu einer sonderlichen Ergötzligkeit... (1 f.);

M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter* (Bln 1706), Vorrede: Es muß aber ein rechtschaffener *Cantor* nicht nur *Musicam Theoreticam & Practicam*, sondern auch *Poëticam* gründlich verstehen, nicht allein durch frembde Brillen, sondern auch mit seinen eigenen Augen allein sehen können, denn es stehet schlimm, wenn der Organist klüger als der *Cantor*, und dieser nicht *capable* ist, ein *Vitios* gedrucktes oder geschriebenes Stück zu *corrigi*ren (*quod malum sæpe contingit*) oder einen vorgegebenen Text zu *componi*ren (welches auch nichts neues)... (12 f.);

vgl. auch die Titelformulierung von J. Burmeister, *Hypomnematum Musicae Poeticae... Ad Chorum gubernandum, cantumque componendum conscriptâ, Synopsis* (Rostock 1599), und die gleichfalls auf den Arbeitsbereich des Cantors abzielende Formulierung bezüglich des Musikunterrichts der „Knaben" in einer Schulordnung der Fürstenschule in Meissen: Eine der wöchentlichen Musikstunden sei „den praeceptis musicis vorbehalten, so viel derselben ad fundamentaliter canendum nötig. Weil aber der wenigste Teil der Knaben Cantores werden, sollen sie mit der poetica musica verschonet bleiben; es wären denn solche ingenia, die sonderbare Lust dazu hätten; mit denen mag der Cantor solches zu gelegener Stunde, da sie an ihren andern lectionibus nichts versäumen, tractieren" (zit. nach: W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre d. dtsch. 16. u. 17. Jh.*, Kgr.-Ber. Bamberg 1953, 110; wiederabgedruckt in: *Musikgesch. u. Gegenwart*, hg. von H. H. Eggebrecht, BzAfMw I, Wiesbaden 1966, I, 89); vgl. dazu auch die Definitionen von musicus poeticus, zit. unten, III.

(2) Der Sachverhalt, daß der Begriff musica poetica die Gesamtheit der mus. Satzregeln umfaßt, auf die hin auch in den Schulschriften das mus. Grundwissen der Notenschrift, der Intervalle und des Tonsystems etc. bezogen wird, führt dazu, daß unter das entsprechende Lehrgebiet SOWOHL USUELLE ALS AUCH ARTIFIZIELLE (BZW. SPONTANE WIE SCHRIFTLICHE) PRODUKTIONSVERFAHREN subsumiert werden. Erkennbar wird dieses weite und in keiner Weise auf ‚schriftliches' ‚Komponieren' eingeengte Verständnis daran, daß ausgehend von H. Fabers *Musica Poetica* (hs. Hof 1548) und bis in die Mitte des 17. Jh. die Disziplin der musica poetica ausdrücklich differenziert wird in die beiden unterschiedlichen Regelsysteme der Sortisatio bzw. des umgangsmäßigen Stegreifsingens und der Compositio, die zum einen auch erklärt werden als zwei Species des Contrapunctus und die zum anderen hinsichtlich der Zuordnung zu musica poetica explizit aufeinander bezogen werden (zur wechselseitigen Bezogenheit und Abgrenzung der Termini compositio, contrapunctus und sortisatio und zu den ausführlich zit. Belegen → *Compositio* III. (2), *Contrapunctus* II. (2)(g) u. V. sowie *Sortisatio* I. (2)):

Faber, *op. cit.*: Diuiditur autem Musica poetica in duas *partes*, Sortisationem et Compositionem (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6);

G. Dreßler, *Praecepta Musicae Poëticae* (hs. Magdeburg 1563) I: Poëtica Musica duplex est, videlicet Sortisatio et Compositio (f. 5'; ed. Engelke, Geschichtsblätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 216 f.);

H. Telemann, *Musica Poetica* (hs. Magdeburg 1610; in d. von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tract. de Compos. Sive Musica Poetica*, Magdeburg 1635): Es wird aber Musica Poëtica dividirt in Sortisationem und Compositionem (o. S.);

J. Nucius, *Musices Poeticae...* (Neisse 1613) I: Quot habet species Poëtica musica?

Vnam tantum: videlicet Contrapunctum, quem alio nomine compositionem dicimus.

Est ne Contrapuncti & Compositionis aliqua differentia: Quidam has voces distinguentes, vtramque sic definiunt. Compositio est diuersarum Harmoniæ partium seu vocum per discretas concordantias in vnum collectio...

Contrapunctus vero est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improuisa ex sorte ordinatio. Ex quo liquet Contrapuncti nomine Sortisationem comprehendi (f. A 4');

J. Thuringus [Thüring], *Opusculum Bipartitum...* (Bln 1624) II, 4: *De Divisione Musices Poeticae*: Hanc in Contrapunctum & Compositionem ipsam dividimus.

Quid est Contrapunctus?

Est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improvisa ex sorte ordinatio.

Quotuplex est Contrapunctus?

Duplex: Alius *Extemporalis seu Naturalis* sive *Usualis*, qui *Sortisatio* alias dicitur: Alius *Artificiosus* seu *verus* quem *Compositionem* vocant (f. B 3');

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): Derselben *Species* [sc. der Musica Poetica] sind zweyerley: *Sortisatio & Compositio* (4).

(3) Die seit dem frühen 17. Jh. erkennbare Synonymie von musica poetica und compositio, die zu Beginn des 18. Jh. zu einer ABLÖSUNG DURCH DEN BEGRIFF DER KOMPOSITION führt, resultiert nicht aus einer Weiterentwicklung des Begriffs musica poetica in Richtung auf eine moderne Schaffenskonzeption,

sondern beruht auf der seit dem Mittelalter geläufigen vokabularen Bedeutung von componere im Sinne eines ‚Zusammensetzens', das aufgrund der sachgeschichtlichen Entwicklung der Satztechnik seit dem 17. Jh. gegenüber dem mit contrapunctus bezeichneten Verfahren in den Vordergrund tritt (→ *Compositio* III.–V.).

Die Geschichte der Begriffe musica poetica und componere bzw. compositio weist mehrere Berührungspunkte auf. Zum einen integriert H. Faber in seiner *Musica Poetica* (hs. Hof 1548) die aus dem Mittelalter stammende Tätigkeit des ‚componere novas cantilenas' in das Lehrziel der ars musica poetica (vgl. oben, II. (1)), was schon bei G. Dreßler 1563 zur zentralen Bestimmung der Definition von musica poetica wird (zit. oben, II.).

Zum anderen untergliedert Faber dieses Lehrgebiet in zwei Teile und greift zur Bezeichnung der artifiziellen Anwendung der Satzregeln auf den Ausdruck compositio in Abgrenzung zu sortisatio zurück (vgl. oben, II. (2)).

Zum dritten ist schon zu Beginn der Herausbildung des Begriffs musica poetica als Benennung einer inhaltlich ausgeführten Disziplin der ars musica eine wenn auch singuläre Verbindung dieses Lehrbereichs mit der Personenbezeichnung componista zu beobachten, wenn H. Finck in seiner *Pract. Mus.* (Wittenberg 1556, f. A ij') davon spricht, daß „Musica Poetica" das Gebiet oder die Angelegenheit der ‚Componistae' sei („[Musicam] Poëticam... estque propriè Componistarum").

Zum vierten aber ist im Blick auf musica poetica zu Beginn des 17. Jh. zu beobachten, daß außerhalb des Rückgriffs auf die mittelalterliche musicus-Bestimmung in den Definitionen die unspezifischen Verben des Machens (facere, fingere, effingere), des Schreibens bzw. Aufzeichnens (scribere, conscribere) und des Verbindens – etwa von Intervallen und Tönen – (connectere, conjungare, copulare) zurücktreten und durch componere ersetzt werden, so daß sowohl anfänglich in den Titelformulierungen und speziell in ihrer Gewichtung als auch später in den inhaltlichen Ausführungen seit Beginn des 17. Jh. der Ausdruck compositio – im Sinne einer präzisen Beschreibung einzig der satztechnischen Vorgänge – gleichbedeutend mit musica poetica gebraucht wird und diese Bezeichnung in der ersten Hälfte des 18. Jh. zunehmend verdrängt wird:

J. Nucius, *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantûs* (Neisse 1613);

J. Thuringus [Thüring], *Opusculum Bipartitum De Primordiis Musicis Quippe I. De Tonis Sive Modis. II. De Componendi Regulis* (Bln 1624);

G. Chr. Gilbert de Spaignart, *Tract. de Compositione Sive Musica Poetica* (hs. Magdeburg 1635);

W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) V: Wir wollen hier handeln von der *Musica Poëtica*, oder der Kunst zu *componiren*... (f. B ij');

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Musica*: Musica *Poëtica*. Musique *Poëtique*... C'est l'art d'inventer de beaux Chants, & de bien mêler ensemble les Sons *dissonans* & *consonans*. C'est proprement ce qu'on nomme apresent *Composition* (60);

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Musica Poëtica*... oder die *musical*ische *Composition*... (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 15);

Fr. X. Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Mus. Composition* (Nürnberg 1721);

J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730) I, 1: [Musica Practica... begreiffet also:] *Musicam Poëticam*, welche alleine auf die Verfertigung eines *musical*ischen Stückes siehet; und sie ist die eigentliche *Composi*tion (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 6);

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Musica Poëtica*: ...also heisset die eigentlich also genannte *Composition*... (434 a);

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): ...daß man die *practi*sche Music unterscheidet in *compositoriam vel poëticam* (in die Setz-Kunst oder *Composition*)... (7);

GrassineauD (London 1740): MUSICA *Poëtica*, is the art of inventing songs, of modulating concords and discords together agreeably, and makes what we call composition (156).

III. Die Verwendung der Personenbezeichnung musicus poeticus reflektiert die Terminusgeschichte von musica poetica, da die Prägung gleichermaßen die Entwicklung von einem unspezifischen Ausdruck zu einer BENENNUNG DES PRODUKTIVEN MUSIKERS nachvollzieht, ohne jedoch ihren Bedeutungsradius in Richtung auf den modernen Begriff des Komponisten zu überschreiten.

Das nomen agentis musicus poeticus, mit dem N. Listenius 1537 in Analogie zu musicus theoreticus und musicus practicus die Verfasser von Musiklehren und mus. Gesängen bezeichnet (zit. oben, I. (2)), bleibt bis ins frühe 17. Jh. hinein singulär. An seiner Stelle begegnen im Zusammenhang mit musica poetica in der Folge – und wiederum nur vereinzelt – die Begriffe „symphonista", mit dem H. Faber 1550 auf die „Gelehrten" der ars musica poetica abhebt (zit. oben, II.), sowie „componista", das H. Finck 1556 für die mit dieser Disziplin befaßte Personengruppe heranzieht (zit. oben, II. (3)). Ebenfalls nur gelegentlich wird im 16. Jh. mit Hilfe des lat. poeta auf die besonders produktive Gruppe von Musikern abgehoben. So belegt Coclico – allerdings ohne Erwähnung der Prägung musica poetica – die höchststehende Gattung der Musiker mit dem Ausdruck poetici (nach den „Erfindern", den „mathematici" und den „Musici præstantissimi", die „non in arte docenda hærent, sed theoriam optime & docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, & omnes compositionum neruos intelligunt, & uere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, & quod in Musico summum est, &

elegantissimum uident, & in omnium admiratione sunt, quorum cantilenæ uel solæ sunt admiratione dignæ"). Diese ‚poetici' kennen – entsprechend der oben, II. (1), zit. Charakterisierung des mittelalterlichen Musicus und der in Abschn. II. (2) erwähnten Aufspaltung des Lehrgebiets in sortisatio und compositio – die „Regeln der Lehre und ‚komponieren' selbst gut und singen aus dem Stegreif über einem Choral eine kontrapunktische Stimme":

A. P. Coclico, *Compendium Mus.* (Nürnberg 1552): Quartum genus est Poëticorum, qui ex tertij generis Musicorum Gymnasio profecti sunt, & præcepta artis norunt, & bene ipsi componunt, & ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant, & omnia præcepta, omnemque canendi uim eó referunt, ut suauiter, ornate, & artificiose canant ad homines oblectandos, et exhilarandos, hi dulcedine uocis alios longe superant, & uerum huius artis finem consequuti sunt, & in maiori sunt admiratione, & gratia quàm cæteri omnes (f. B iij').

Demgegenüber leitet J. Burmeister den Ausdruck musica poetica zwar explizit von dem griech. nomen agentis ποιητής (bzw. lat. poeta) ab, formt daraus aber keine auf den Bereich der musica poetica bezogene Personenbezeichnung:

J. Burmeister, *Musica ἀυτοσχεδιαστικοῦ*... (Rostock 1601): ποι<η>τὴς, factor, opifex, poeta, qui carmina conscribit, in-de ποιητικὸς, faciendi facultate præditus; poeticus, vel poetis conveniens, à ποιέομαι facio, descendit. cujus femininum ποιητικὴ Poética, quod voculæ Musicæ additur discretionis causâ, dum tota scientia Musica ex tribus constet partibus (f. N 2).

Erst im weiteren Verlauf des 17. Jh. begegnet die Benennung musicus poeticus erneut, die jetzt synonym mit melopoeus gebraucht wird. Und obwohl (wie bei Telemann) der Schwerpunkt der Erläuterung auf der Kompetenz des Schaffens und nicht nur wie bei der Erklärung des „musicus practicus" auf der „Fähigkeit des Vortragens von Gesängen" liegt – erst Herbst verwendet 1643 wohl erstmals musicus poeticus und componist in diesem Sinne synonym (zit. oben, II.) –, handelt es sich doch weiterhin um eine Tradierung der Bestimmungsmerkmale der musica poetica aus dem 16. Jh. Denn einerseits wird weiterhin auf die Gesamtheit der Aufgabenbereiche des mittelalterlichen Musicus rekurriert (vgl. oben, II. (1)), andererseits geht auch die neuerliche Erwähnung der von H. Glareanus geprägten Bezeichnung symphoneta auf die zit. Schrift Fabers von 1550 zurück:

H. Telemann, *Musica Poetica* (hs. Magdeburg 1610; in d. von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tract. de Compos. Sive Musica Poetica*, Magdeburg 1635): Musicus Poëticus ist, der nicht allein kan die praecepta ad usum transferirn, und einen gesang recht singen, sondern der auch einen solchen componirn und machen kan (o. S.);
J. Nucius, *Musices Poeticae*... (Neisse 1613) I: Quem dicimus Poëticum Musicum? Qui non solum Præcepta Musicæ apprimè intelligit, & iuxta ea rectè ac benè modulatur, sed qui proprij ingenij penetralia tentans, nouas Cantilenas cudit, & flexibiles sonos pio verborum pondere textibus aptat. Talem artificem Glareanus Symphonetæ appellatione describit (f. A 4);
J. Thuringus [Thüring], *Opusculum Bipartitum*... (Bln 1624) II, 1: Et ut Factista sive Poeta ἐμμέτρως carmen cantat exquisitum & elaboratum: sic μελοποιητὴς harmonias docte inventas & positas, scribit & cantat, quæ & artificem ornant, & autoris nomen commendant (f. A 1').

Daß eine Interpretation des Ausdrucks musicus poeticus – und damit auch der Begriffswörter melopoeus bzw. melopoeta sowie Componist – im neuzeitlichen Sinne an dem Verständnis auch noch des frühen 18. Jh. vorbeizielt, veranschaulicht abschließend Walther, der die Definition des musicus von Kircher aufgreift. Die schöpferische Kompetenz des musicus poeticus ist von dem Wissen und der Bildung bzw. der theoretischen Rechenschaftslegung unabtrennbar:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) II, 3: Solus itaque perfectus Musicus est, & dici debet, qui Theoriam praxi iungit, qui non tantùm componere nouit, sed & singularum rerum rationem reddere potest; ad quod tamen cum dignitate præstandum, omnium pænè scientiarum notitia requiritur; scilicet Arithmeticæ, Geometriæ, Proportionum sonorum, Musicæ practicæ tam vocalis, quàm instrumentalis, Metricæ, Historicæ, Dialecticæ, Rhetoricæ, totius denique Philosophiæ absoluta cognitio, adeò vt Musicam in rigore sumptam, nihil aliud esse definiamus, quàm *Sonorum harmonicorum, in quocunque genere occurrentium perfectam scientiam*... (I, 47);
vgl. d. dtsch. Übers. von A. Hirsch, *Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dissono Ars Minor: Das ist, Philosophischer Extract u. Auszug, aus... Athanasii Kircheri Musurgia universali* (Schwäbisch Hall 1662) II, 2: ...ist aber die *theori* mit der *praxi* verbunden, so machts einen vollkommenen *musicum*, der nemlich nicht nur zu setzen weiß, sondern gibt auch von iedem Satz Red und Antwort; darzu gehört aber allerdings *encyclopedia musico-philosophica* von allen *scientiis*, Arithmetic, Geometri, Music, Historic, Dialectic, Rhetoric, etc. so gar, daß wann wir die Music *in rigore* verstehen wollen, ist sie nichts anderster, als eine vollkommene Wissenschaft aller Harmonischen Thonen, sie mögen vorfallen, wo und wie sie wollen (72);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) II: *Musicae Poeticae Pars generalis*: *Musica Poëtica*, oder die *musicali*sche Dicht-Kunst..., wird sie genennet deswegen, weil ein *Componist* nicht allein die *Prosodie* so wohl als ein Poët verstehen muß, damit er nicht wider die *quantitaet* der Sylben verstoße; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, nemlich eine Melodey, von welcher er auch genennet wird *Melopoëta* oder *Melopoeus* (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 75);
...derjenige ist ein vollkommener *Musicus Poeticus*, der die *Theori* mit der *Praxi* dergestalt verknüpffet, daß er nicht nur wohl zu setzen weiß, sondern auch von demjenigen so er gesetzet Red und Antwort geben kann; darzu gehöret nun eine *Encyclopedia musico-philosophica* von allen *Scientiis*, als *Arithmetica*, *Geometria*, *Historia*, *Dialectica*, *Rhetorica*, *Metaphysica*, *Physica*, *Ethica*, *etc*... (84).

Lit.: M. RUHNKE, Art. Musica theorica (theor.), pract., poetica, MGG XI; P. CAHN, Zur Vorgesch. d. „Opus perfectum et absolutum" in d. Musikauffassung um 1500, in: Zeichen u. Struktur in d. Musik d. Renaissance, hg. von Kl. Hortschansky, Musikwiss. Arbeiten XXVIII, Kassel 1989; H. VON LOESCH, Der Werkbegriff in d. protestantischen Musiktheorie d. 16. u. 17. Jh.: ein Mißverständnis, Habil.-Schrift Bln 1998 (Druck in Vorb.); J. KRÄMER, Art. Musica poetica, Historisches Wörterbuch d. Rhetorik, Bd. V, Tübingen 2001.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 2000

Musica reservata

Die Bezeichnung musica reservata (vom mlat. reservare, vorbehalten) kann nicht als Terminus im strengen Sinne gelten; denn eine förmliche Definition („musica reservata est...") wird von keiner der heute bekannten Quellen gegeben. Wendungen wie „musicam illam, quam vulgo reservatam iactitant", „ut fiat, quam vocant musicam reservatam" u. ä. weisen jedoch darauf hin, daß es sich um ein bei Musikern und Musikkennern des späteren 16. und frühen 17. Jh. verbreitetes Schlagwort gehandelt hat. In die Betrachtung sind sinngemäß einzubeziehen, außer den Belegen für musica reservata selbst, auch jene Aussagen, in welchen die Partizipialform ital. riservata, frz. réservée und ital. riservato mit Bezug auf Musik oder Musiker gebraucht erscheinen; ferner ein „Umfeld" von Bezeichnungen, die sich als mit reservata sinnverwandt erweisen, wie z. B. reconditus, secretus, osservato und deren Synonyma (s. II.).
Der gemeinsame Bedeutungskern des mit allen diesen Namen Gemeinten ist etwa: eine „ungewöhnliche" Musik. Als Bestimmungsmerkmale werden genannt – wenn überhaupt – teils Merkmale mus., teils auch Merkmale musiksoziologischer Art, beides zuweilen ineinanderfließend. Die schillernde, ja verwirrende Vielfalt des mit musica reservata oder ähnlichen Ausdrücken jeweils Gemeinten nötigt deshalb zu einer Darstellung, die den Befund der Quellen möglichst individualisierend wiedergibt.

I. Die Belege lassen sich ordnen (1) nach einer bislang UNERKLÄRTEN Verwendung des Ausdrucks, der dabei jedoch teils (a) auf den INHALT DER BETREFFENDEN DRUCKE oder auf bestimmte KOMPONISTEN weist oder (b) einen SOZIOLOGISCHEN ASPEKT, speziell KAMMERMUS. AUFFÜHRUNG, anzusprechen scheint. Klar erkennen läßt sich (2) der Bezug auf MUSIK MIT BESONDERS INTENSIVER TEXTAUSDEUTUNG und (3) der Bezug auf CHROMATIK und ENHARMONIK sowie (4) allgemein auf KÜNSTE REIN MUS. ART.

II. Nicht nach Wortverwendungen zu enumerieren sind die dem „UMFELD" VON MUSICA RESERVATA zugehörigen Bezeichnungen (1) RECONDITUS und RECULÉ, (2) SECRETUS mit Synonyma und (3) OSSERVATO bzw. OBSERVÉ.

I. Die Bezeichnung musica reservata oder die oben erwähnte Verwendung der Partizipialformen riservata, réservée und riservato findet sich, nach heutigem Stand unserer Kenntnis, in insgesamt fünfzehn Quellenzeugnissen, datierend aus der Zeit von 1552 bis 1619 bzw. 1625. Diese Quellen sind:

1. der Drucktitel *Musica reservata. Consolationes piae ex psalmis Davidicis* des nld. Emigranten A. P. Coclico (Nürnberg 1552);
2. das Vorw. von Coclicos (kurz nach der *Musica reservata* erschienenem) *Compendium musices* (Nürnberg 1552), f. A2';
3. u. 4. zwei Briefe des kaiserlichen Vizekanzlers und bayerischen Agenten am Hofe zu Brüssel, Dr. Chr. Seld, 28. 4. u. 22. 9. 1555 (nach A. Sandberger, *Beitr. z. Gesch. d. bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Lpz. 1894/95, I, 55 u. III, 302 f.; besser bei M. van Crevel, *A. P. Coclico*, Den Haag 1940, 294 f.);
5. ein bisher unbeachteter Satz aus dem *Solitaire second ou prose de la musique* des frz. Humanisten P. de Tyard (Lyon 1555); wörtlich übernommen von P. Maillart, *Les tons ou discours sur les modes de musique* (Tournai 1610), 95;
6. eine Stelle aus N. Vicentinos Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555), f. 10';
7. der Titel von V. Ruffos Madrigalbuch *Opera nuova di musica... Madrigali... Composti con dotta arte et reservato ordine* (Venedig 1556);
8. die Epistola dedicatoria von J. Taisniers *Astrologiae iudiciariae ysagogica* (Köln 1559, nach C. V. Palisca, *A Clarification of „Musica Reservata" in Jean Taisnier's „Astrologiae", 1559*, AMl XXXI, 1959, 135);
9. ein von dem schon genannten Dr. Seld stammendes Münchener Aktenstück von 1559 (nach W. Boetticher, *Neue Lasso-Funde*, Mf VIII, 1955, 396);
10. eine Stelle aus dem hs. Kommentar zu Lassos Bußpsalmen, verfaßt von dem am Hofe zu München lebenden nld. Humanisten S. Quickelberg (am leichtesten erreichbar bei van Crevel, *op. cit.* 300);
11. ein anon. Musiktraktat, enthalten in den Akten der Synode von Besançon (1571, ed. W. Bäumker, MfM X, 1878, 63 ff.);
12. ein Satz aus E. Hofmann, *Doctrina de tonis* (Greifswald 1582), cap. 2; wörtlich übernommen von J. Thuringus, *Opusculum bipartitum* (Bln 1625, lib. I, cap. 4);
13. das Vorw. zu A. Brunelli, *Regole et dichiarationi di alcuni contrappunti doppii* (Florenz 1610; ed. G. Gaspari, *Cat. della Bibl. del Liceo Mus. di Bologna* I, 1890, 296 f.);
14. ein (in dtsch. Sprache verfaßtes) Gesuch des Grazer Hofmusicus R. Ballestra von 1611 (nach H. Federhofer, *Eine neue Quelle der musica reservata*, AMl XXIV, 1952, 33);
15. die Bezeichnung musico riservato, beigelegt dem Violinisten und Frühmonodisten B. Marini um 1619 am Hofe zu Neuburg a. d. Donau (nach W. Clark, *A Contribution to Sources of musica reservata*, RBM XI, 1957, 30).

(1) UNERKLÄRT bleibt die stilistische Eigenart des mit musica reservata u. ä. Gemeinten bei den Quellen 1–4, 7, 9, 14 und 15.

(a) Die Quellen 1 u. 7 verweisen jedoch auf den INHALT DER BETREFFENDEN DRUCKE. Quelle 9 verweist auf Lassos Vergil-Vertonung *Tityre tu patulae*. – Die Quellen 3 u. 4 (Selds Briefe von 1555) geben Hinweise auf drei nld. KOMPONISTEN: zunächst auf den soeben von seinem Amte zurückgetretenen kaiserlichen Kapellmeister C. Canis als auf einen Musiker, der sich „mitt derselben [sc. der musica reservata] nitt wol vergleichen" (= vereinbaren) könne; andererseits auf Canis' Nachfolger N. Payen, unter dem nun „die Musica reservata noch vil mehr dann hievor im schwanck geen" werde; endlich auf Ph. de Monte, der von Seld als „der pest Componist... furnemlich auf die new art und Musica reservata" bezeichnet wird. Die Frage, ob mit „new art und Musica reservata" ein und dieselbe Sache gemeint sei (so K. Huber, *Ivo de Vento*, Lindenberg i. Allgäu 1918, 51) oder ob Selds Aussage auf zwei verschiedene Dinge ziele (so M. van Crevel, *loc. cit.*), kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden, da das Wort ‚und' im dtsch. Sprachgebrauch des 16. Jh. sowohl bloß verbindend als auch erläuternd (d. h. im Sinne von ‚und zwar') verwendet werden kann (s. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* XI, Art. *und*, mit Beispielen vom Mhd. bis zur dtsch. Klassik). Doch sei darauf verwiesen, daß Taisnier (Quelle 8) von der „musica... moderna, ab aliquibus nova dicta sive reservata" spricht (Hervorhebung B. M.).

(b) Auf einen SOZIOLOGISCHEN ASPEKT der als reservata bezeichneten Musik verweisen eine andere Stelle aus Selds Brief vom 28. 4. 1555 (Quelle 3) und das Neuburger Aktenstück von 1619 (Quelle 15). Selds Brief berichtet u. a. auch von der Prüfung eines Sängers: seine stimmliche Fähigkeit erweist dieser vor Seld erst in der Kirche, dann in Selds

Haus; gerade hier aber legt Seld ihm „allerlay Reservatam und ime unbekhante Musick" vor. Der Name Reservata erscheint hier also im Zusammenhang mit einer KAMMERMUS. AUFFÜHRUNG. Ganz in derselben Art führt das Neuburger Aktenstück über Marini aus: „... sara musico riservato et che con il suo violino non sia messo in concerti grandi dove non potra esser ben sentito". Auch bei Vicentino (s. unten I. (3)) und bei Bezeichnungen aus dem „Umfeld" des Namens musica reservata (s. unten II.) wird der kammermus. Charakter der als reservata oder ähnlich bezeichneten Musik bzw. der sie ausführenden Ensembles mehrfach belegt.

(2) Als eine MUSIK MIT BESONDERS INTENSIVER TEXTAUSDEUTUNG – „Musik des gesteigerten Ausdrucks, der lebensvollen Vorführung des Inhalts vor dem Hörer" (Sandberger, *op. cit.* I, 110) – wird die musica reservata beschrieben von Quickelberg (Quelle 10). Mit seiner Formulierung anknüpfend an Regeln der Rhetorik, mit besonderem Anklang wohl an Quintilian (*Inst. oratoriae* IX, 2, 40) und Thomas Morus (*Utopia*, edd. Michels u. Ziegler, 1895, 110), bemerkt Quickelberg zu Lassos Bußpsalmen:

... qui [sc. Lasso] quidem adeo apposite lamentabili et querula voce, ubi opus fuit, ad res et verba accommodando, singulorum affectuum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo, expressit, ut ignorari possit: suavitasne affectuum, lamentabiles voces, an lamentabiles voces, suavitatem affectuum plus decorarint. Hoc quidem musicae genus musicam reservatam vocant: in qua ipse Orlandus mirifice, ut quidem in aliis carminibus, quae sunt fere innumerabilia, sic etiam in his ingenii sui praestabilitatem posteris declaravit.

Eine Erklärung des Namens musica reservata (weshalb und wem diese Musik „reserviert" sei) fehlt also auch hier. Sehr deutlich ist aber der – wenig beachtete – Hinweis Quickelbergs auf den Umfang des von ihm unter musica reservata Verstandenen: musica reservata erscheint, nimmt man den Schluß von Quickelbergs Aussage beim Wort, zumindest mit dem gesamten bis 1560 vorliegenden Schaffen Lassos – zu verstehen wohl: sofern es ernster Art ist – gleichgesetzt.

(3) Einen anderen Aspekt eröffnet die Beschreibung „reservierter" Musik bei Tyard (und mit ihm bei Maillart), Vicentino und Hofmann (samt Thuringus) (Quellen 5, 6 und 12): das Wort „reserviert" erscheint bei allen diesen Autoren im Zusammenhang mit der Erwähnung des Gebrauches von CHROMATIK und ENHARMONIK.

Von den drei espèces (genera) der Musik, so führt Tyard aus, sei die diatonische allgemein im Gebrauch („familièrement usitée"). Nicht so jedoch die chromatische und enharmonische espèce; denn diese (enharmonische) „ne se laisse traicter qu'avec tant exquis et difficile artifice, qu'elle semble estre reservée pour les doctes".

Die „Reservierung" chromatischer (und enharmonischer) Musik für einen kleinen, mus. hochgebildeten Hörerkreis betont auch Vicentino; und er beruft sich hierbei ausdrücklich auf das Vorbild der Antike: die von ihm, Vicentino, im Gebrauch des genus chromaticum und enharmonicum unterwiesenen Adligen zu Ferrara hätten zu Recht verstanden, daß gemäß dem Zeugnis der antiken Autoren „era meritamente ad altro uso la Cromatica et Enarmonica Musica riserbata che la Diatonica"; denn die diatonische Musik erklang in der Öffentlichkeit „à uso delle vulgari orecchie", die chromatische und enharmonische Musik hingegen „fra li privati sollazzi de Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi". Vicentinos Aussage weist somit wiederum auch auf den „kammermus." Charakter jener Musik, die als bestimmten Kreisen „reserviert" bezeichnet ist.

Hofmann versucht als einziger Autor, den Namen musica reservata auch etymologisch zu erklären. Die jetzt „von einigen" („a quibusdam") in die Vokalmusik „wieder eingeführte" und von ihnen „musica reservata" genannte Chromatik sei nämlich – zu verstehen: nach dem Ende der Antike – „auf gewissen Instrumenten erhalten" („reservata") geblieben (Rückgriff auf die klassisch-lat. Bedeutung von reservare; als Etymologie wenig glaubhaft). Unmittelbar nach seiner Aussage über die musica reservata charakterisiert Hofmann auch das diatonische und das chromatische genus: das diatonische sei von der Kirche rein bewahrt worden, weil es seines Ernstes wegen zur Majestät der Religion passe; das chromatische genus hingegen führe „ad molliorem et lasciviorem cantum", wie er heute, „gemäß der Sinnesart dieses begehrlichen Zeitalters" („pro ratione ingeniorum hujus seculi Epithymitici"), häufig im Gebrauch sei.

Nicht nur ein Unterton leiser Kritik, wie er aus den zuletzt zit. Sätzen Hofmanns vielleicht herauszuhören ist, sondern unverhohlene Ablehnung der musica reservata spricht aus deren Erwähnung bei Taisnier (Quelle 8). Taisnier unterscheidet zunächst (nach einigen traditionellen Klassifizierungen der Musik) zwischen der „musica... figurata antiqua" und der (sc. musica figurata) „moderna, ab aliquibus nova dicta sive reservata". Was Taisnier den Verfechtern dieser „neuen", „reservata" genannten Musik vorwirft, sind, seiner Meinung nach, drei Verstöße: Unkenntnis des w i r k l i c h e n Unterschiedes von diatonischem und chromatischem genus (wodurch bei diesen Musikern die Meinung entstehe, schon die Setzung „unius aut alterius diaesis aut diaschismatis in cantilena" führe die Komposition vom diatonischen ins chromatische genus hinüber); ferner allzu freie Handhabung der Tonarten (Modi) und Vernachlässigung überlieferter Regeln der Mensuralnotation (Ligaturen und Regeln über Modus, Tempus und Prolatio).

*

Exkurs: Vom Inhalt der bisher besprochenen, auf musica reservata bezüglichen Aussagen her fällt nun auch Licht auf die als Quelle 1 und 2 erwähnten Werke Coclicos. Die *Consolationes piae* sind – im Rahmen der einem Kleinmeister gesetzten Grenzen – tatsächlich „Musik des gesteigerten Ausdrucks". Sie enthalten zahlreiche Einzelwortausdeutungen und darunter solche von extremer Stärke: so etwa das Abbrechen der Schlußkadenz im letzten Stück der Sammlung oder das tonartlich bewußt „regellose" („verderbte") Exordium von Nr. 7. In Nr. 33 u. 38 bieten Coclicos *Consolationes*, mit ungewöhnlich starkem Gebrauch von musica ficta bzw. mit Übergang aus dem anfänglichen „cantus b-duralis" in den „cantus b-mollaris", auch Beispiele von Chromatik; Nr. 38 geht hierbei so weit, daß sogar die Einheit der Tonart aufgegeben oder nur noch durch die Gleichheit des Toncharakters der zu Anfang und der zum Schluß gültigen Finalis – mi, zu Anfang als e, zu Ende als d mit Halbtonstufe über sich – repräsentiert erscheint. (Nr. 33 wie auch Nr. 38 haben für die hier geschilderten Verfahrensweisen ihre – mus. weit besser geglückte – Entsprechung in Werken Lassos bzw. G. Costeleys; s. hierzu B. Meier, *Alter und neuer Stil in lat. textierten Werken von Orlando di Lasso*, AfMw XV, 1958, 158f., und C. Dahlhaus, *Zu Costeleys chromatischer*

Chanson, Mf XVI, 1963, 264f. – Die Ausgabe von Coclicos Reservata-Kompositionen Nr. 33 u. 38 in EDM XLII wird dem Charakter der chromatischen Abschnitte nicht gerecht). Auch auf den „kammermus." Charakter von Coclicos *Musica reservata* und auf die Bestimmung der Kompositionen für hochgestellte Musikkenner verweist Coclicos Vorrede, gerichtet an die Ratsherren von Nürnberg. – Der Satz aus der Vorrede von Coclicos *Compendium* aber – „Ut igitur nunc rursus Musicam illam, quam vulgo reservatam iactitant, in lucem revocem..." (Hervorhebung B.M.) – wird verständlich aus der humanistischen Musikanschauung des 16.Jh. und aus dem ihr entspringenden Bestreben, die wunderbaren Wirkungen antiker Musik auch in der Gegenwart wieder hervorzurufen (s. hierzu D.P. Walker, *Der mus. Humanismus im 16. u. frühen 17.Jh.*, Kassel u. Basel 1949).

*

(4) Im Unterschied zu den bisher genannten Zeugnissen für musica reservata oder für die mit Bezug auf Musik gebrauchte Partizipialform reservata weisen andere Aussagen nun aber nicht auf besonders intensiven Ausdruck oder auf Chromatik hin, sondern auf KÜNSTE REIN MUS. ART.

Die erste dieser Aussagen findet sich bei dem Anon. von Besançon (Quelle 11). Hier steht am Ende des „Praeceptum tertium" – es handelt vom Gebot der Gegenbewegung und des tonartlich richtigen Schlusses mit perfekter Konsonanz – der Satz:

In rhythmo autem continuo clausulam fugies, ut fiat, quam vocant musicam reservatam.

Mit dem Namen musica reservata in Zusammenhang gebracht wird hier also die Satztechnik des „fuggir la cadenza" (→ Kadenz I. (2), Tabelle Nr. 68): eine Praxis, auf die auch bei der „musique observée" des 17.Jh. (s. unten II. (3)) verwiesen wird. (Die vierte Vorschrift des Anon. empfiehlt zwar den Gebrauch von Chromatik; der Name musica reservata wird hierbei aber nicht erwähnt.)

Die zweite Aussage, hier eine Verbindung der Partizipialform riservate mit der Erwähnung besonderer Künste, entstammt dem 1610 gedruckten Traktat Brunellis (Quelle 13): der Autor stellt die Regeln des doppelten Kontrapunktes als „altre regole più riservate e recondite" den Regeln über Tempus, Proportionen u.ä. gegenüber.

Diese Verwendung des Partizips riservato auf besondere kontrapunktische Künste wiederum legt es nahe, die Stelle, an welcher Ballestra 1611 von „Etlicher reservata" spricht (Quelle 14), auf ein kontrapunktisch äußerst kunstvoll gearbeitetes Huldigungsstück aus der Feder dieses Meisters zu beziehen (so Federhofer; im Gegensatz hierzu möchte Palisca unter der hier gemeinten „Reservata" einige Motetten Ballestras verstanden wissen, in denen Solo- und Tutti-Abschnitte kontrastierend miteinander abwechseln).

II. Die dem „UMFELD" VON MUSICA RESERVATA zugehörigen Bezeichnungen erweitern den zu Beginn von I. umrissenen Zeitraum nach rückwärts bis ins zweite Jahrzehnt des 16., nach vorwärts bis ins siebente Jahrzehnt des 17.Jh.

(1) Die erste dieser Bezeichnungen, RECONDITUS, entlegen, verborgen, ist bei Brunelli (Quelle 13) schon begegnet (s. oben I. (4)). Das Epitheton reconditus ist aber bereits hundert Jahre früher zur Kennzeichnung von Musik verwendet worden: von einer „inconsueta atque recondita modulatio" spricht schon im Jahre 1516 P. Aron (*De inst. harmonica*, Bologna 1516, II, 9), hier mit Bezug auf eine in ihrem Tenor das genus chromaticum und enharmonicum verwendende Huldigungsmotette G. Spataros an Papst Leo X. Erwähnt aber wird das Werk, um, entgegen der üblichen Meinung, die Verwendbarkeit auch der beiden nicht-diatonischen genera zu erweisen:

Verum quia in duobus reliquis [sc. generibus] compositio ac pronunciatio inveniri potest, non repellendos ac explodendos prorsus arbitror, quod non faciunt, qui sunt in arte peritissimi, quales sunt hoc nostro seculo non pauci, quorum de numero est Joannes Spartarius Bononiensis... Is enim modulationem proxime in laudem Leonis decimi Pontificis Maximi edidit, quam ego et vidi et libenter cecini. In cuius tenore chromaticum genus complexus est et enarmonicum, licet a nonnullis non parvi nominis Italis musicis explosa fuerit, quia inconsuetae atque reconditae modulationis rationem minime inveniebant, quam nos tamen amici eius invenimus... Quod quidem ideo dixisse volui, ut ostenderem non esse prorsus repellenda ea genera... neque damnandum esse, qui illis quandoque uti voluerit.

Auch Ornitoparch kennt bereits um dieselbe Zeit das Adjektiv reconditus als Epitheton im Sinne von „besonders kunstvoll" (*Musicae activae micrologus*, Lpz. 1517, II, 8: ein „Organist der Prager Burg" rühmt sich öffentlich, „se et musicam scribere reconditissimam"; des näheren befragt, erweist er sich jedoch als krasser Ignorant). Dem späteren 16.Jh. entstammt ein Beleg gleichartiger Verwendung des mit reconditus synonymen frz. Adjektives RECULÉ. Er findet sich in der Vorrede zu A. de Bertrands Chansondruck *Premier Livre des Amours de P. de Ronsard* (Paris 1578). Bertrand polemisiert hier gegen jene Komponisten, die vermittels chromatischer Experimente „der von jedermann geliebten Leichtigkeit [d.h. Leichtverständlichkeit] eine spitzfindig gesuchte Schwierigkeit entgegenzusetzen" sich bemühten, um hierdurch in den Ruf zu kommen, „keine gewöhnliche Kunst auszuüben, sondern eine Kunst, die [sogar] den Gelehrtesten schwer zugänglich [wörtlich: entlegen, entfernt] ist":

... d'opposer à la facilité (aymée de chacun) une difficulté subtillement recherchée, a fin que par ce moyen ilz s'acquierent une louange de faire profession non d'un art vulgaire, ains reculé de la cognoissance des plus sçavans.

(2) Zu erwähnen ist als Ausdruck aus dem Umfeld von reservata ferner die Verwendung des Adjektives SECRETUS (oder seiner Synonyma) mit Bezug auf Musik und Musiker. Ein früher Beleg verweist wiederum auf die Umgebung Leos X.: in seinem Dienste standen, außer der Capella Pontificia, auch sog. cantores und musici secreti, d.h. Sänger und Musiker, die nicht im Gottesdienst, sondern nur zur Tafel des Papstes, bei festlichen Banketten, Schauspielen u.dgl. auftraten, also, um mit Vicentino zu sprechen, „fra li privati sollazzi" des Papstes und seiner Gäste (S.H.-W. Frey, Art. *Leo X.*, MGG VIII, 1960, 621). Der Ausdruck musica segreta erscheint auch in zwei Berichten über das Musikleben am Hofe Herzog Alfonsos II. von Ferrara. In einem dieser Berichte (A. Benelli, *Il Desiderio*, Venedig 1594) werden die am Hofe zu Ferrara üblichen Musiken klassifiziert in (musiche) pubbliche, private, domestiche und segrete. Der andere Bericht, datiert vom Jahre 1581, bezeichnet als musica segreta des Herzogs ein kammermus. Ensemble, bestehend aus „einigen Damen des Hofes" (gemeint: den berühmten drei Sängerin-

nen L. Bendidio, T. Molza u. L. Peperara) und dem Sänger G. C. Brancaccio. Die von diesem Ensemble veranstalteten Musiken werden überdies – mit einem ebenfalls dem Umfeld von reservata zugehörigen Ausdruck – bezeichnet als ein „trattenimento ritirato", d.h. als eine „exklusive [wörtlich: zurückgezogene, entlegene] Unterhaltung" (s. A. Solerti, *Ferrara e la Corte Estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello 1891, LXIII u. LXXII). Zwei weitere Belegstellen des Adjektives ‚geheim' (hier: *κρυπτικός*, bzw. arcanus), bezogen auf Musik, finden sich in einem vom Februar 1580 datierten Brief des Altdorfer Schulrektors J. Th. Freigius an J. Beurhusius (abgedruckt in Beurhusius' *Erotematum musicae libri duo*, Nürnberg 1580) und bei W. C. Printz. Freigius bittet den Adressaten seines Briefes um eine Exemplifizierung der Glareanischen Tonartenlehre an den Bußpsalmen Alexander Utendals, dies aber „reiectis chromatis seu coloribus et aliis *κρυπτικοῖς*". Printz seinerseits berichtet, er habe in den Jahren 1662 bis 1664 seinen damaligen Dienstherrn, den Grafen Erdmann Leopold von Promnitz, „in musica arcana informiret" (s. H. Heckmann, Art. *Printz*, MGG X, 1962, 1630).

(3) Außer reconditus und secretus (samt dessen Synonymen) ist auch das Adjektiv OSSERVATO bzw. OBSERVÉ bisweilen zur Kennzeichnung von Musik verwendet worden. Eine erste Belegstelle findet sich in der Widmungsvorrede des 1555 zu Antwerpen erschienenen Druckes ital., frz. und lat. Kompositionen Lassos, „faictz à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie" (nach W. Boetticher, *Orlando di Lasso u. seine Zeit*, Kassel 1958, Quellennachweis A, Druck 1555 γ). Der fragliche Satz lautet:

... e sotto tutela vostra, il quale inamorato della musica che qui se domanda osservata, voreste ch'ella fosse palese a tutti e che a tutti piacesse.

Die Deutung dieses Satzes ist allerdings umstritten: sie hängt letztlich ab von der Übersetzung des Verbs domandarsi. Übersetzt man es (mit van Crevel) als „für sich verlangen", dann bedeutet der fragliche Passus nur „als ein Liebhaber der Musik, die hier [sc. in dem vorliegenden Druck] zur Kenntnis gebracht wird" (wörtlich: „für sich Aufmerksamkeit verlangt"). Übersetzt man domandarsi aber (mit Sandberger, Einstein u. a.) als „sich nennen" (ein durch andere Quellen des 16. Jh., z. B. Vicentino, belegter Sprachgebrauch), dann ist der Sinn des in Rede stehenden Satzes: „... unter dem Schutze von Euch, die Ihr als ein Liebhaber der Musik, die man hier [sc. in Antwerpen] ‚osservata' nennt, wollt, daß sie allen bekannt werde und allen gefalle". Musica osservata wäre in diesem Falle als ein Analogon zu dem in der ital. Poetik des 16. Jh. erscheinenden Begriff commedia osservata (der „gelehrten", antikisierenden Komödie) anzusehen. (Die Statuierung eines Begriffsgegensatzes „musica osservata" – „musica palese a tutti" [Sandberger] wird jedoch durch den Wortlaut der zit. Quelle nicht gerechtfertigt; der Passus „voreste ch'ella fosse palese a tutti..." besagt nur: die Ihr wollt, daß sie [die Musik] durch den Druck nun allgemein bekannt werde). Eine endgültige Entscheidung über den Sinn des fraglichen Satzes aus Lassos Vorrede von 1555 kann unter so bewandten Umständen noch nicht gefällt werden.

Doch findet sich bei frz. Autoren des mittleren 17. Jh. (La Charlonye, A. Parran) die Bezeichnung musique observée. Gemeint ist hiermit, offenbar im Sinne des sog. Contrapunto osservato, eine an Meistern des 16. Jh. (vor allem Claudin, d. i. Claude Le Jeune, und Du Caurroy) orientierte Musik von ungewöhnlicher „Gelehrtheit" und gesuchter Seltenheit, gekennzeichnet durch besondere satztechnische Künste wie z. B. durch Vermeidung von Pausen, vollen Kadenzierungen, falschen Relationen u. dgl. und bestimmt für einen exklusiven Kreis von Kennern, im besonderen für die damals in Frankreich verbreiteten mus. Wettbewerbe („Puys de Musique"). Man sehe etwa die Beschreibung dieser Art von Musik bei Parran (*Traité de la Musique théorique et pratique*, Paris 1639, 86):

La quatriesme sorte est une Musique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on fuit ce qui est commun avec observation de Cadences rompuës, pour chercher ce qui est de plus rare, et moins usité... Cette maniere de Composition, et Contrepoint observé, ne plaist gueres qu'aux Maistres, qui jugent et goustent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observez, et pressez.

Die Bezeichnung musica reservata ist also nur e i n e – wenn auch die bekannteste – aus einem ganzen Komplex von Bezeichnungen, mit deren Hilfe Autoren des 16. und der 1. Hälfte des 17. Jh. den Charakter gewisser Musikstücke als einer ungewöhnlichen, besonders kunstvollen und deshalb Kennern „vorbehaltenen" Musik zu kennzeichnen suchen. Die „Ungewöhnlichkeit" kann sich verschiedenartig präsentieren: als bisher unerhörte Intensität mus. Wortausdeutung, als Gebrauch von Chromatik oder auch als Einführung besonderer kontrapunktischer Künste. Das nur Kennern mögliche Verständnis solcher Musik bringt wiederum die Nähe des mit musica reservata oder ähnlichem jeweils Gemeinten zur Kammermusik – und hiermit auch zur Ausführung durch Solisten-Ensembles – mit sich. (Improvisierte Kolorierung liegt bei solcher Ausführung nahe. Doch wird diese von Coclico in seinem *Compendium* erstmals schriftlich gelehrte Praxis in keiner der bislang bekannten Quellen als musica reservata bezeichnet.) Nicht zu verkennen ist endlich, daß der Name musica reservata eben um jene Zeit faßbar wird, da neben die bislang das Feld beherrschende Musik der nachjosquinischen Generation (Gombert, Clemens non Papa u. a.) die Musik der späten, „italianisierten" Niederländer tritt.

Aus Bezeichnungen – um nicht zu sagen: Schlagworten – wie musica reservata, recondita modulatio u. ä. läßt sich also ein gewisser Kern von Bedeutung durchaus eruieren. Präzise definiert worden ist diese Bedeutung jedoch niemals, und folglich kann der Sinn des im bestimmten Falle unter einer dieser Bezeichnungen Verstandenen bald nach dieser, bald nach jener Seite schillern. Auch für die Musikhistorie geben die Bezeichnungen musica reservata u. ä. der bloßen Spekulation und willkürlichen Deutung zu großen Raum, als daß sie als fixierte Begriffe brauchbar wären.

Lit.: Über den jeweiligen Stand des Reservata-Problems berichten: M. VAN CREVEL, A. P. Coclico, Den Haag 1940, 293 ff.; B. MEIER, Reservata-Probleme, AMl XXX, 1958, 77 ff.; C. V. PALISCA, A Clarification of „Musica Reservata" in Jean Taisnier's „Astrologiae", 1559, AMl XXXI, 1959, 133 ff. Ausführliches Lit.-Verz. bei B. MEIER, Art. Musica reservata, MGG IX, 1961, und H. FEDERHOFER, Art. Musica reservata, RiemannL, 1967. – Zur musique observée und zu Bertrand: H. SCHNEIDER, Die frz. Kompositionslehre in d. 1. Hälfte d. 17. Jh. (Mainzer Studien z. Musikwiss., hg. von H. Federhofer, Bd. 3), Tutzing 1972.

Bernhard Meier, Tübingen 1976

Musica sacra / heilige Musik

I. (1) Verbindungen eines mus. Sachwortes mit dem Adjektiv sacer (wie melodia sacra, canticum sacrum oder cantilena sacra) sind vom Mittelalter bis zum Tridentinum nur vereinzelt nachweisbar. Das Adjektiv hat hier ZUORDNUNGSFUNKTION im Sinne von ‚geeignet für die Kirche', ‚zum KIRCHLICHEN Gebrauch', ‚der Kirche gemäß' und wird seit dem 16. Jh. gelegentlich auch zur Abgrenzung von LITURGISCHER gegenüber bloß geistlicher Musik verwendet. (2) In der katholischen, evangelischen und anglikanischen Kirchenmusik nach dem Tridentinum steigert sich in bezug auf Gattungsbegriffe wie cantio oder symphonia (im Sinne von ‚mehrst. Kunstmusik') die durch das Adjektiv sacer angezeigte NACHDRÜCKLICHKEIT DER GEBRAUCHSZUORDNUNG. (3) Als Synonym zu ‚da chiesa' wird sacer im habsburgisch-österr. Bereich während des 17. Jh. zur Bezeichnung eines WAHLWEISEN VERWENDUNGSZWECKS von Instrumentalmusik mit dem Adjektiv profanus als Synonym für ‚da camera' gekoppelt.

II. (1) Im dtsch. Sprachbereich wird in der Dichtersprache des 18. Jh. das Adjektiv heilig zum SUPERLATIVISCHEN EPITHETON FÜR ALLES ERHABENE UND DIE SEELE BEWEGENDE erhoben. Beim jungen Herder wächst dem Adjektiv der Begriffsinhalt des RELIGIÖSEN, KULTISCHEN, MYTHISCHEN zu, der schließlich zur Bezeichnung des DEM URSPRUNG NAHEN erweitert wird. (2) Herder bezeichnet, indem er die Begriffsgehalte ‚christlich-kirchlich' und ‚dem Ursprung nahe' miteinander verbindet, mit ‚heiliger Musik' das MUSTER EINER WIEDERHERZUSTELLENDEN ECHTEN KIRCHENMUSIK. Herders Begriff heilige Musik wird zum ZENTRALBEGRIFF DER KIRCHENMUS. REFORM- UND RESTAURATIONSBEWEGUNGEN des 19. Jh.

III. (1) Der dtsch. Terminus heilige Musik wird in der neulat. Form Musica Sacra seit der Mitte des 19. Jh. zum SCHLÜSSELBEGRIFF DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUS. RESTAURATIONSBEWEGUNGEN und von daher zum PROGRAMMATISCHEN BEGRIFF INSBES. DER CÄCILIANISCHEN BESTREBUNGEN. Am Ende des 19. Jh. dringt er in die päpstlichen kirchenmus. Gesetzgebungen ein. (2) In der kirchenmus. Diskussion seit der Mitte des 20. Jh. wurde Musica sacra vereinzelt zur POLEMISCHEN FORMEL FÜR IN TRADITIONALISMUS ERSTARRTE KIRCHENMUS. ANSCHAUUNGEN.

I. (1) Die nähere Bestimmung eines mus. Sachbegriffs durch das Adjektiv sacer (oder sinngemäß sanctus) findet sich bis ins 16. Jh. nur vereinzelt und ohne engere, terminologisch fixierte Bedeutung; sacer hat in solchen Verbindungen ZUORDNUNGSFUNKTION im Sinne von ‚geeignet für die Kirche', ‚zum KIRCHLICHEN Gebrauch', ‚der Kirche gemäß' (meist in Abgrenzung zum Profanen):

Concilium Laodicense (343–381), cap. 15: ...ut presbyteri saecularium poëtarum modo in ecclesia non garriant... ne tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant vel confundant sed simplicem sanctamque melodiam secundum morem ecclesiae sectentur (I. Harduini, *Acta Conciliorum et epistolae decretales ac constitutiones SS. Pontificum* I, Paris 1714, 783; nach F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936, 31).

Sacer und sanctus dienen hier der Unterstreichung des Unterschiedes zwischen verbum und melodia „secundum morem ecclesiae" einerseits und dem „modus poëtarum saecularium" und dessen „sonus tragicus" andererseits. Der mit solchen Adjektiven dem spezifisch kirchlichen Bereich zugeordnete Gesang wurde als melodia (andernorts auch canticum, cantilena) bezeichnet, da es einen generell-abstrakten Musikbegriff in Anbetracht der selbstverständlichen Wort-Ton-Einheit nicht gab. Dieselbe Abgrenzungsweise, mithin die Zuordnung zum kirchlichen Gebrauch, erschien im frühen Mittelalter auch beim Organum angebracht:

Kölner Organum-Traktat (um 900): Poscit autem semper organum diligenti et modesta morositate fieri et honestissime sacris canticis adhibetur (ed. Waeltner 1975, 54,23 ff.; die Schlettstadter Hs. bringt „sacris officiis");

vgl. dazu neben dem Schluß der *Musica Enchiriadis* („pro ornatu ecclesiasticorum carminum", ibid. 18, 3 f.) die Parallelstellen im *Pariser Organum-Traktat* (10. Jh.) und im *Bamberger Dialog* I (um 900):

Et quoniam de diaphonia uel organo aliquantum loqui ceptum est et in ecclesiasticis canticis honestissime assumitur, adhuc de eius naturae ratione latius exploretur (ibid. 76, 19 ff.);
Cerno spaciorum angustias organali uoci ad uariationem fieri; uariationem autem fieri ornamento et hoc genus cantionis merito diuinis laudibus adplicandum (ibid. 48, 1 ff.).

Die im Fachschrifttum mehrfach geäußerte Annahme, daß im frühen Mittelalter lediglich sogen. „halbliturgische" oder „paraliturgische" Gesänge mehrst. ausgeführt werden durften, findet in diesen Belegen keine Stütze (hierzu Fr. Reckow, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*, Forum Musicologicum I, Bern 1975, 154 f.).

*

Exkurs: Geläufige mittelalterliche Wortverbindungen mit sacer (bzw. sanctus, auch divinus) wie biblia sacra, sacra scriptura, sacra evangelia, aber auch officium divinum, laus divina bedeuten mehr als bloße Zuordnungen zur Kirche: sie benennen die Ausgesondertheit, die besondere Weise der von Gott in Besitz genommenen Schriften (Bibel), Handlungen (Messe) oder Zeichen (Sakramente). In ihnen offenbart sich die Heiligkeit Gottes.
Erst unter dem Einfluß von Pippin und Karl dem Großen und deren Vorstellung einer Einheit von Reich, Kirche und Kult (Liturgie) wurden Messe und Officium gesamthaft als in die Unveränderlichkeit des Heiligen eingeschlossen angesehen. Diese durch auctoritas eingesetzte Einheitsvorstellung schuf erst die Frage, was als sanctionatus innerhalb des Kultes gelten und damit im Kult der Heiligkeit Gottes Aufnahme finden könne (von J. Smits van Waesberghe als „Sanctifications-Prinzip" bezeichnet: *Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik*, AfMw XXVI, 1969, 249–75). Dem Kult Zugeordnetes wie die Kirchenmusik war nicht durch Gott geoffenbart und damit nicht heilig.
Die Gregor-Legende, wie sie durch Johannes Diaconus in der von Papst Johannes VIII. veranlaßten *Vita b. Gregorii* (873–75) dargestellt wird, ist ein Versuch der kirchlich institutionalisierten auctoritas, den Kirchengesang als durch den heiligen Geist geoffenbarten, damit selbst heiligen, unveränderlichen und allein verbindlichen zu verstehen.

*

In der evangelischen Kirchenmusik der 1. Hälfte des 16. Jh. findet die Zusatzbezeichnung sacer bei Sammel-

drucken Verwendung, in denen (katholische und protestantische) Hymnensätze für die lutherische Vesper zusammengestellt wurden und die auch als Andachtsmusik Verwendung fanden:

Sacrorum hymnorum liber primus, centum & triginta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus (Wittenberg 1542) enthält Hymnen u.a. von Stoltzer, Finck, Arnold von Bruck, Josquin, Isaac, Walter, Senfl und Resinarius, z.T. mit Hymnentexten, die die evangelische Kirche verworfen hatte (vgl. Rhaus Verteidigung in der Vorrede, Neudruck EDM XXI, Lpz. 1942, XVII);
Cosmas Alder, *Hymni sacri numero LVII, quorum usus in ecclesia esse consuevit, iam recens castigati: & eleganti planè modulatione concinnati* (Bern 1553; RISM A/I/1, A 812).

Die Abgrenzung der im engeren Sinne LITURGISCHEN Kirchenmusik gegenüber bloß geistlicher Musik durch sacer findet sich auch in dichterischen Texten und im 17.Jh. gelegentlich in bezug auf liturgische Orgelmusik:

Concilium Mediolanense III (1573): In missae conventualis sacros introitus, gradualia, offertoria et alia id generis cantantur, quae ecclesiae instituto ad eam sacrificii missae actionem, quae fit, proprie accomodata sint (D.Mansi, *Amplissima Collectio Conciliorum*, Paris 1901–27, XXXIV, 257; dass. in: Romita, *op. cit.* 66);
Louis des Masures, *Epître* (1557): La veille à l'autel font les autres debonnaires, Et aux dieux vont chantant les sacres ordinaires (nach E.Huguet, *Dict. de la langue française du seizième siècle* VI, Paris 1965, 665);
M.Praetorius, *Hymnodia Sionia continens hymnos sacros XXIV anniversarios, in ecclesia usitatos* (Hbg 1611).

Die Verwendung des Terminus musica in solchen Zusammenhängen ist selten, und in keinem Fall ist der Gebrauch von sacer in der sonst üblichen Bedeutung von ‚heilig', ‚geheiligt' gegeben. Die Gleichwertigkeit der Begriffsverbindungen musica sacra und musica ecclesiastica bezeugt (in der Pluralform als ‚Musikwerke für die Kirche') ebenfalls T.L. de Victoria in der Dedikation seines Hymnars an Papst Gregor XIII. (1581):

In sacris et ecclesiasticis praecipuè musicis, Pater Beatissime, ad quae naturali quodam feror instinctu, multos iam annos, et quidem, vt ex aliorum iudicio mihi videor intelligere, non infeliciter, versor, et elaboro (ed. Pedrell, VIII, XXX).

Im Zusammenhang mit dem Tridentinischen Konzil wächst sacer und sanctus bisweilen allerdings ein intensivierendes Moment im Sinne von ‚wirklich kirchlich' (im Unterschied zu Profanem oder Profaniertem) zu:

H.Alexander, Konzilskonvokation (1537): Res divina perturbata fit nullo ordine, nulla gravitate, qua antea singulari quadam maiestate agebatur. Quid commemorarem aptissimam et sanctam illam *musicam* ac *modulationem*, qua Christiana ecclesia, quo tempore hic peregrinatur atque ex fide vivit, recreare sese a tot malis et oblectare solita est, canens immortali Deo laudes sempiternas (Concilium Tridentinum, *Tractatus* I, 122, 38ff.; nach F.Romita, *op. cit.* 56);
Card. Borromaeus (1565): In divinis officiis, aut omnino in ecclesiis, nec profana cantica, sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur (Mansi, *op. cit.* 34, 57; dass. in: Romita, *op. cit.* 66);
Sacra omnium solemnitatum Psalmodia vespertina cum cantico B. Virginis. A diversis in arte musicae praestantissimis viris notulis musicis exornata (Venedig 1592; RISM B/I, 1592[3]).

Palestrina verwendet 1590 den Begriff musica sacra in griech. Lautung in der Dedikation seines 5. Messenbuches im Zusammenhang mit dem besonderen Interesse an „kirchlicher Musik" des Herzogs von Bayern:

Multi quidem sunt, semperque fuerunt (dux serenissime) viri principes ac potentes, qui musicen caeleste ac divinum inventum summo in honore ac pretio habuerunt... Quippe quam animi magnificentiam, opulentiamque fortunae, plerique vel in ludicris, supervacaneisque voluptatibus, vel in rebus non admodum utilibus ostentare solent; eam ipse ita in sacram musicen confers, ut nulli labori, atque impensae parcas, quo acra quibus magnâ religione quotidie interes quantâ maximâ concentum dulcedine et majestate apud te celebrentur (nach G.Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G.P. da Palestrina* II, Rom 1828, 223).

(2) Schon während, vor allem aber nach dem Tridentinum wird sacer mit mus. Gattungstermini für Vokalmusik regelmäßig im Sinne einer NACHDRÜCKLICHKEIT DER GEBRAUCHSZUORDNUNG verwendet, und zwar sowohl für Kirchenmusik der prima pratica als auch und in ganz besonderer Weise für die moderne katholische und protestantische Kirchenmusik der konzertanten Stilrichtung, deren kirchliche Dignität nach dem Konzil nicht von vornherein feststand. Vor dem Hintergrund einer immer wieder erhobenen Forderung nach „echt kirchlicher Musik" wird deshalb in gedruckt verbreiteten Sammlungen schon im Titel mit der Bezeichnung sacer die Zuordnung besonders hervorgehoben:

M.Barbarini Lupus, *Cantiones sacrae quatuor v. quae vulgo muteta vocantur novae compositae* (Augsburg 1560; nach A. Geering, Art. *Barbarini Lupus, M.*, MGG XV, 1973, 457);
Cantiones, quae ab argumento [geistliche, aber nicht ausschließlich liturgische Texte] *sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thoma Tallisio et Guilielmo Birdo anglis* (London 1575; RISM B/I, 1575[3]);
H.L.Hassler, *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni* (Augsburg 1591; RISM A/I/4, H 2323);
G.Gabrieli, *Sacrae symphoniae* I (Venedig 1597; RISM A/I/3, G 86); II, Venedig 1615; aber: *Ecclesiasticae cantiones*, Venedig 1589);
H.Schütz, *Symphoniae sacrae* op. 6, 10 u. 12 (1629, 1647 u. 1650).

Seit dem 1. Viertel des 17.Jh. wurden allgemeine mus. Bezeichnungen wie cantio oder symphonia zunehmend durch poetisierende Namen verdrängt, die mit sacer verbunden werden; solche Fügungen finden sowohl für Vokal- wie Instrumentalmusik Verwendung:

C.Milanuzzi da Santa Natoglia, *Armonia sacra di concerti, messa & canzoni à cinque voci* op. 6 (Venedig 1622; Sartori 1622a);
P.Lappius, *Sacrae melodiae una, duabus, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus, Una cum symphoniis & Basso ad Organum* (Antwerpen 1622; Sartori 1622f.);
Sacri affetti con testi da diversi eccellentissimi autori raccolti da Fr. Sammaruco romano (Rom 1625; RISM B/I, 1625[1]);
Sacra Cithara, das ist: achzig schöne geistliche Gesäng, mit 4 und 5 Stimmen, vor die Jugend zusammen getragen... Jetzo von neuem wider auffgelegt (Nürnberg 1625; RISM B/I, 1625[6]);
M.Grancini, *Sacri fiori concertati à una, due, tre, quattro, cinque, sei, & sette voci, con alcuni concerti in sinfonia d'istromenti, & due canzoni à 4* (Mailand 1631; Sartori 1631);
G.Bonacchelli, *Corona di sacri gigli... parte con tre instrumenti, e parte senza con tre sinfonie à tre, e quattro instrumenti solamente* (Venedig 1642; Sartori 1642d);
Sacrae sirenes, id est: quinque suavissimi concentus missae (Kempten 1671; RISM B/I, 1671[1]);
Harmonia sacra, or, divine hymns and dialogues... The words by several learned and pious persons (London 1688; RISM B/I, 1688[1]).

Nur vereinzelt begegnet bei solchen Gebrauchszuweisungen als Synonym zu ‚da chiesa' auch die allgemeinere Verbindung musica sacra (im Plural oder Singular):

P. Fr. Cavalli, *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti imni antifone & sonate* (Venedig 1656; Sartori 1656a; RISM A/I/2, C 1565);
Sebastian Anton Scherer, *Musica sacra, h.e. Missae, Psalmi et Motetti, à 3. 4. 5. vocibus cum instrum.* op. 1 (Ulm 1657; MGG XI, 1963, 1677);
W. Croft, *Musica sacra, or selected anthems in score* (London 1742; RISM A/I/2, C 4505).

(3) In vereinzelten Titeln von Instrumentalmusiksammlungen des 17. Jh., die auf den habsburgisch-österr. Raum begrenzt sind, begegnet die Adjektivform sacro mit dem Wort profanus gekoppelt zur Bezeichnung eines WAHLWEISEN VERWENDUNGSZWECKS dieser Musik. Sacro und profanus sind dabei Synonyma für die ital. Bezeichnungen ‚da chiesa' und ‚da camera', wie sie sich spätestens seit T. Merulas *Canzoni, overo sonate concertate per la chiesa, e la camera* (Venedig 1637) nachweisen lassen:

J. H. Schmelzer, *Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum* (Nürnberg 1622; mit Widmung an den österr. Erzherzog Leopold Wilhelm [1614–1622]; vgl. DTÖ 111/112, Graz 1965);
H. I. Biber, *Fidicinium sacro-profanum, tàm choro, quam foro pluribus fidibus concinnatum & concini aptum* (Nürnberg 1683; mit Widmung an den Salzburger Fürsterzbischof Maximilian Gandolph von Kuenburg [1622–1687]; vgl. DTÖ 97, Graz 1960).

Aus dem Inhalt dieser Sammlungen läßt sich nicht erkennen, daß einzelne Werke speziell für kirchlichen (bzw. umgekehrt für weltlichen) Gebrauch bestimmt wären. Diese „sowohl als auch"-Verwendung findet ihren terminologischen Niederschlag in der Kopplung sacro-profanus, die im Titel von Bibers Werk noch zusätzlich umschrieben wird.
H. Albicastro (alias H. Weissenburg) verwendet die Adjektivkopplung im ital. Titel eines nur teilweise überlieferten Drucks:

G. H. Weissenburg, *Il giardino armonico sacro profano di dodici suonate* op. 3 (Brügge 1696).

Albicastro ist offensichtlich im Kreis um Schmelzer und Biber ausgebildet worden (dazu E. Darbellay, *G. H. Albicastro alias H. Weissenburg*, SMZ CXVI, 1976, 1–11). Die einzig erhaltenen ersten sechs Sonaten dieses Druckes sind Sonate da chiesa; es wäre denkbar, daß die verlorenen sechs Sonaten Sonate da camera gewesen sind, so daß in diesem Falle die Kopplung sacro-profano einer Zweiteilung des Verwendungszwecks im Sinne von Corellis Triosonatensammlungen op. 1/2 (1681/1685) und op. 3/4 (1689/1694) entsprechen würde.

II. (1) In der Aufklärung wurde im dtsch. Sprachbereich (Pyra, Klopstock, Wieland) das Wort heilig aus dem spezifisch christlich-kirchlichen Bereich gelöst und zum SUPERLATIVISCHEN EPITHETON FÜR ALLES ERHABENE UND DIE SEELE BEWEGENDE erhoben. ‚Heilig' konnte nicht nur auf den christlichen Gott und Kult bezogen sein, sondern ebenso auf Grunderfahrungen wie Liebe, Tod, Freiheit, Vaterland und Freundschaft. In „heiliger Dichtung", durch welche sich das neue gesteigerte Selbstgefühl der für alle priesterlich sprechenden individuellen „Seele" äußert, werden auch zahlreiche Musiktermini durch das Adjektiv heilig emphatisch gesteigert:

S. G. Lange, *Auf Pyras Tod* († 1744): Und David, wie ein Gott gestalt, steht auf / Und spielt mit dir nach himmlischen Accorden... O heiliges Spiel, / Das mit Miltonschen Wundertönen / Den Himmel trübet und erheitert! (nach I. Papmehl-Rüttenauer, *Das Wort ‚heilig' in d. dtsch. Dichtersprache v. Pyra bis z. jungen Herder*, Weimar 1937, 16):
J. P. Uz (1720–96): O Uranie! durch Thal und Hayn! / Dein heilig Saitenspiel schläft unter stillem Laube (nach Papmehl-Rüttenauer 20);
F. G. Klopstock, *Ode (An Cramer) Wingolf, Zweytes Lied* (1. Fassung 1747): Itzt reist dich Gottes Tochter, Urania / Allmächtig zu sich, Gott der Erlöser ist / Dein heilig Lied. Auf segn'ihn Göttin, / segn' ihn zum Liede der Auferstehung (V. 73–76; Oden, ed. F. Munckes u. J. Pawel, Stuttgart 1889, I, 14).

Diese Emanzipation des Wortes heilig im Sinne einer Dynamisierung und pathetischen religionsnahen Erlebensäußerung ist Voraussetzung für die Begriffsbildung ‚heilige Musik', besonders bei Herder (1744–1803).
Beim jungen Herder bezeichnet ‚heilig' den christlich-kirchlichen Bereich (im Unterschied zum Weltlichen, Profanen), dient aber auch in erweitertem Sinn zur Benennung alles RELIGIÖSEN, KULTISCHEN UND MYTHISCHEN:

[Die Bibel ist ein] heiliger Tempel der Offenbahrung (Ges. Werke, ed. Suphan, VI, 198); [Ueber die Aegypter:] ... wo im heiligen Feierlichen Musik und Tanz so hoch gehalten (II, 129); [Die] heiligen Geheimnisse des Dionysius (VI, 252).

„Heilig" ist die Dichtung, sowohl jene mit „heiligem" Sujet wie die Dichtung „aus heiliger Begeisterung":

Der Heiligste unter allen, Klopstock, und das heiligste Gedicht desselben, der Messias! (III, 244; vgl. J. Dryden: „The last great age, foretold by sacred rhymes, Renews its finish'd course"; Virg. Bucol., 5, 1697).

Schließlich erweiterte sich der Begriff heilig bei Herder zur Bezeichnung des DEM URSPRUNG NAHEN:

Für mich ist kein Zeitalter heiliger, als da sich die Poesie und Weisheit, Natur und Kunst zu trennen anfieng (II, 80); Heilige Sagen der Vorwelt im Abgrund aller Menschengeschichte (VII, 3); Jede Familie von Wörtern ist ein verwachsenes Gebüsche um eine sinnliche Hauptidee, um eine heilige Eiche, auf der noch Spuren sind, welchen Eindruck der Erfinder von dieser Dryade hatte (V, 54).

(2) ‚Heilig' mit dem Begriffsgehalt des Christlich-kirchlichen und des dem Ursprung Nahen flossen in Herders Begriff ‚heilige Musik' zusammen. Unter heiliger Musik oder heiliger Tonkunst versteht Herder das MUSTER EINER WIEDERHERZUSTELLENDEN ECHTEN KIRCHENMUSIK, deren Vorbild Chorkompositionen von Palestrina, Leo, Durante, Marcello, aber auch Bach und Händel sind. Ihre wesentlichen Eigenschaften sind – neben der Primärvokalität – „Einfalt" und „Würde", durch die sie die Gläubigen zu erheben und zu rühren habe:

Briefe das Studium der Theologie betreffend (1781), IV, 46. Brief: Das Gesangbuch ist die versifizierte Bibel für den gemeinen Christen: sie ist sein Trost, sein Lehrer, seine Zuflucht und Ergötzung zu Hause; in öffentlicher Versammlung sollen Gesänge und die Töne, die sie begleiten, wie aufschwingender Aether, wie erquickende Himmelsluft seyn, die Seelen der Versammelten zu vereinigen und zu erheben. Was hiezu Musik, insonderheit die höchste von allen, heilige Musik, thun kann, läßt sich nicht beschreiben, sondern empfinden. Sie rührt durch ihre Einfalt, sie erhebt durch ihre Würde (ed. Suphan XI, 65f.);

Cäcilia (1793): Die heilige Musik ist so wenig ausgestorben, als das wahre Gefühl der Religion und Einfalt aussterben kann; indessen wartet und hoffet sie freilich auf eine Zeit der Wiedereinsetzung und Offenbarung... Cäcilia wird wiederkehren vom Himmel, und sich hie und da eines reinen, eines ganz reinen Tempels freuen. So lange wollen wir jeden Funken des heiligen Feuers in der Asche bewahren (XVI, 267);
Adrastea (1802): Welch ein Geist war Gluck! Selbst wenn er für die Oper componierte, also das Sichtbare, das *Spiel*, und zwar selbst in Frankreich, wo auf Spiel zuletzt doch Alles ankam, begleiten musste. Hört seine Iphigenie in Tauris, auch eine *heilige* Musik! (XXIII, 572).

Von Herder geht der Begriff ‚heilige Musik' in die dtsch. Dichtung und das von ihr abhängige musikästhetische Schrifttum des späten 18. und frühen 19. Jh. ein. Er wird nicht nur zu einer wesentlichen Metapher für eine erdenthobene kirchliche Musik, sondern auch zum ZENTRALBEGRIFF DER KIRCHENMUS. REFORM- UND RESTAURATIONSBEWEGUNGEN, die eine wahrhaft kirchliche, von aller weltlichen Musik schroff getrennte Kirchenmusik nach dem Muster altital. Vokalpolyphonie der prima pratica wiederzugewinnen trachteten. Zum wesentlichen Vorbild des Kirchenmusikers wurde, sowohl im katholischen wie im protestantischen Bereich, der „Musikheilige Palestrina" (J. F. Reichardt):

W. Wackenroder, *Das merkwürdige mus. Leben d. Tonkünstlers Joseph Berglinger* (publ. 1797): Vornehmlich besuchte er die Kirchen, und hörte die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobei er oft, aus innerer Andacht, demütig auf den Knien lag (ed. L. Schneider, [Bln 1938] Heidelberg ²1967, 114);
H. v. Kleist, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt d. Musik. Eine Legende* (1811): Die Aebtissin, die am Abend des vorhergehenden Tages befohlen hatte, daß eine uralte, von einem unbekannten Meister herrührende, italienische Messe aufgeführt werden möchte, mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet [sic!] war, die größesten Wirkungen hervorgebracht hatte... (ed. H. Sembdner, München ²1964, II, 217);
E. Th. A. Hoffmann, *Alte u. neue Kirchenmusik* (1. Fassung 1814): Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt *(musica dell' altro mondo)* (ed. Fr. Schnapp, München 1963, 215).
J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst* (1824): Was Luther für den Choral tat, wie er für die heilige Musik fast loderte und brannte, mit seinen Chorknaben bis in die Nacht singend (ed. Heuler 9f.).

‚Heilige Musik' wird damit zu einem der Kernbegriffe sowohl katholischer wie evangelischer Restaurationsbewegungen; innerhalb dieser bleibt er stets bezogen auf die vorbildliche „alte" Kirchenmusik, insbesondere für Chor:

Grabmal von C. Ett (1788–1847), der 1827 die Sammlung *Cantica Sacra* herausgab: Dem Wiedererwecker alter heiliger Musik, dem tiefsinnigen Harmoniker und Contrapunktisten; dem Unvergleichlichen, setzen dieses Denkmal seine trauernden Freunde, Verehrer, Lehrer und Schüler (nach Fr. Haberl, Art. *Ett, C.*, MGG III, 1954, 1604);
Fr. Witt, *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern* (Regensburg 1865): ...wenn ich sehe, wie man in der Kirche, noch dazu mit viel Geldmitteln, den Katholiken Frivolität, Sinnlichkeit, weltliche Gedanken und Gefühle einmusiciert, einsingt, einbläst, einorgelt und eingeigt, so bleibt consequenter Weise Nichts anderes übrig als den Zustand der Kirchen-Musik, wie er vielfach in Altbayern sich vorfindet, tief zu beklagen, zu beklagen den unermesslichen Schaden für das Heil der Seelen, zu beklagen die durch diese Art von Kirchen-Musik herbeigeführte Entehrung des Hauses des Herrn, die Entwürdigung heiliger Kunst! (14f.).

Gleichzeitig wird in außerdtsch. Sprachgebieten die Verwendung von sacré, sacred etc. häufiger. Eine emphatische Verwendung wie bei ‚heiliger Musik' läßt sich hier aber nicht belegen; musique sacrée und ähnliche Bildungen bleiben primär Zuordnungsbezeichnungen im Sinne von musique religieuse oder musique d'église (analog im Engl. und Ital.). D'Ortigue wendet sich sogar gegen forcierte stilistische Differenzierungen zwischen kirchlicher und weltlicher Musik schlechthin:

J. L. d'Ortigue, *Dict. de plain-chant et de musique d'église* (Paris [1853] ²1854), Art. *Musique religieuse, Musique d'église, Musique sacrée* (902);
ibid.: Il est incontestable que dès l'instant que M. Fétis reconnut que „Palestrina avait mieux compris qu'aucun autre le style convenable pour l'église, et l'avait porté à sa perfection...", il est incontestable, dis-je, qu'à partir de ce moment, on vit couler peu à peu l'échafaudage de petits raisonnements, de petites distinctions et de vaines subtilités, à l'aide duquel une foule d'esprits voulaient se persuader que le style de la musique soi-disant religieuse et sacrée était tout autre que celui de la musique dramatique, lyrique, instrumentale (905);
op. cit., Préface: Oui, tous admettent une musique religieuse, une musique sacrée, une musique d'église, parce que, aux yeux de tous religieux ou indifférents, croyants ou non croyants, ces mots expriment un de ces besoins vagues, indistincts, mais naturels et profonds, dont chacun a plus ou moins le sentiment (XXVIIf.);
„Sacred Harmonic Society": eine 1832 in London gegründete Amateur-Vereinigung zur Pflege von Oratorien besonders Händels, aber auch Haydns, Mendelssohns, Spohrs u.a.; 1888 eingegangen (nach Art. *Sacred Harmonic Society*, GroveD, ⁵1954);
J. A. H. Murray, *A New English Dict. on Hist. Principles* VIII, hg. von H. Bradley (Oxford 1914): *Sacred Music*: music which accompanies sacred words or which has a certain solemn character of its own. – *Sacred concert*: a concert of sacred music (16);
Memorie per le Belle Arti I (Rom 1785): Da questo trionfo [del Palestrina] la musica sacra prese il nome di *musica a cappella*; nel cui stile non v'ha luogo a nessun genere di strumenti (91).

III. (1) Der dtsch. Ausdruck ‚heilige Musik' wurde in der neulat. Form Musica Sacra zum SCHLÜSSELBEGRIFF DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUS. RESTAURATIONSBEWEGUNGEN im allgemeinen, dann, von ihnen ausgehend, zum PROGRAMMATISCHEN BEGRIFF DER CÄCILIANISCHEN BESTREBUNGEN im besonderen:

Fr. Witt (1868): Wir Musiker sind seit der letzten Generalversammlung in Innsbruck nicht untätig geblieben. Wir haben einen Verein gegründet zur Förderung der heiligen Musik und er zählt jetzt bereits gegen 500 Mitglieder (nach A. Walter, *Dr. Franz Witt*, Regensburg 1889, 64);
„Musica Sacra"-Zss.: Deutschland seit 1868, Italien seit 1876, Belgien seit 1881; „*Musica Sacra Hispana*" seit 1907; „*Harmonia Sacra*" in Österreich seit 1886.

Begriffskern von Musica Sacra bleibt dabei immer eine an einem nazarenischen Palestrina-Bild orientierte „Mu-

sica Sacra antiqua", die gegenüber aller gegenwärtigen „weltlichen", „profanen", „veräußerlichten", „sinnlichen" Kirchenmusik abgehoben wird. Dabei kam es zu einer eigentlichen Kanonisierung eines „Musica-Sacra-Stiles" in der Nachfolge romantischer Anschauungen:

E. Th. A. Hoffmann, *Alte u. neue Kirchenmusik* (1. Fassung 1814): Ist nun der hohe, einfache Stil Palestrinas der wahrhafte, würdige Ausdruck des von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüts; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimat: so nimmt es nicht Wunder, daß er so lange sich erhalten mußte, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte (ed. Fr. Schnapp, München 1963, 216).

Die „Ausdrucksarmut" (im Sinne subjektiv intendierter Musik seit Monteverdi und individualisierter Ausdrucksmusik seit dem Sturm und Drang) der Musik Palestrinas wird dabei als „transzendierende Qualität" begriffen; dieses „Transzendentale" des „alten Tones" in typisierter cäcilianischer Musik gehört wesentlich zum Begriffskern von Musica Sacra auch dort, wo der Begriff nicht auf alte Musik angewendet wird.
Die sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jh. zunehmend verhärtende Fixierung der Kirchenführungen im Katholizismus wie im Protestantismus auf eine „Musica Sacra antiqua" lief parallel mit einer sich steigernden politisch-gesellschaftlichen Reaktion antiaufklärerischer und antirationalistischer Tendenz. Diese vor allem im katholischen Bereich ausgeprägte Restauration, die in den sechziger und siebziger Jahren immer stärker durch Industrialisierung, Liberalismus, Sozialismus und Antiklerikalismus sich bestätigt fühlte (bzw. bedroht wurde), verfestigte sich ihrerseits („*Syllabus errorum*" Pius' IX. 1864; I. Vatikanisches Konzil 1870) und bildet damit spezifische Voraussetzungen zur „Choralrestauration" am Ende des 19. Jh. mit ihren Devisen: Zurück zu der „einzigen echten", der „ursprünglichen unverfälschten römischen" Fassung des Chorals; Wiedergewinnung der Melodien in jener Form, die dem (beim heiligen Papst Gregor dem Großen geglaubten) Ursprung entspricht und dadurch allein unverfälscht „wahr" ist.

*

Exkurs 1: Vereinzelt läßt sich der Ausdruck Musica Sacra schon im (meist neulat.) Fachschrifttum des 18. Jh. als Synonym für Kirchenmusik, kirchliche Musik nachweisen; dieser Musica-Sacra-Begriff steht in keinem Zusammenhang mit ‚heiliger Musik' oder dem darauf beruhenden Musica-Sacra-Begriff der 2. Hälfte des 19. Jh., sondern in nachtridentinischer Tradition:
A. L. Muratori, *Liturgia romana vetus* I (Venedig 1748) 267: Cantum in sacris ubi quis reprehenderet, iudicii, ut arbitror, inopia laboraret... Neque dedecere in sacris *instrumenta musicalia*, V. T. exemplo instruimur, et ipse regius psaltes non uno in loco ostendit. Sed utinam in licito et laudabili usu Musicae Sacrae nulli umquam deprehenderentur abusus et excessus, quos Tridentina Synodus cavendos monuit, piissimique catholicae Ecclesiae Scriptores iamdiu invectos doluerunt atque damnarunt (267; nach F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936, 85 f.);
M. Gerbert, *De cantu et musica sacra* II (St. Blasien 1774): Noster vero Io. Bapt. Martini postquam, quid in hoc genere musicae hodie desideretur, exposuisset, votum suum l. c. depromit, a) quod dudum animo sedet, ut publica auctoritate circa musicam ecclesiasticam id curaretur, ut selectus quidam fieret virorum... quibus... id negotii daretur, ut sacra melismata diversi generis ac moduli conficerent... (299).

*

Durch den 1868 gegründeten deutschen Allgemeinen Cäcilien-Verband (ACV) und dessen Approbation durch Papst Pius IX. (Breve „*Multum ad movendos animos*") geht der Begriff Musica Sacra noch während des 1. Vatikanischen Konzils in den offiziellen Sprachgebrauch der römischen Kurie über; während der erste Teil dieses Breve Kirchenmusik in herkömmlicher (ital.-neulat.) Terminologie mit Concentus sacer benennt und von „sacrae musices magistris" spricht, wird im Mittelteil, der auf dem Approbationsantrag des ACV beruht, Kirchenmusik Musica Sacra genannt:

Pius IX., Breve „*Multum ad movendos animos*" (16. 12. 1870): Ut finis associationis nempe musicam sacram atque liturgicam secundum spiritum Ecclesiae ecclesiasticasque sanctiones exactissime observandas promovere obtineatur, associationi curae erit: 1° Cantus gregorianus sive planus... 2° Cantilenae sacrae [vulgärsprachliches Kirchenlied] a populo... (*Musica Sacra* V, Mailand 1880, 68 f.).

Diese spezifisch dtsch.-cäcilianische Terminologie findet sich bereits in einem Dokument der Kölner Diözesansynode von 1860:

Sanctorum igitur Praesulum vestigiis inhaerentes Ecclesiaeque obsequentes mandatis, capitula cathedralia et collegiata atque omnes parochos ceterosque rectores hortamur in Domino, ut breve advertere velint, quale quantumque *discrimen* intercedat *inter musicam sacram ac christianam*, quae animi sensus pios pandit piosque in aliorum animi sensus movet, et *inter musicam profanam*, quae profanos animi motus spirat et excitat (nach Romita, *op. cit.* 110 f.).

In beiden Texten scheint der Ausdruck noch eines Zusatzes zu bedürfen, „atque liturgica", „ac christiana", der bei der raschen Verfestigung des Terminus in den folgenden Jahren unnötig wurde. Von diesem Zeitpunkt an ist Musica Sacra der kirchenmus. Hauptbegriff nicht nur der katholischen Kirchenmusikreform und -restauration, sondern auch der kirchenmus. Erlasse der römischen Kurie:

Pius X., Motuproprio „*Inter pastoralis officii / Tra le sollecitudini*" (22. 11. 1903): Itaque musica sacra proprias Liturgiae qualitates possideat necesse est, in primisque *sanctitatem* ac *bonitatem formae*; unde alia nota suapte exoritur, *universalitas*.
Cum *sancta* esse debeat, quidvis profanum occurrat, non modo ex re ipsa amovendum est, sed ex ratione, quae per exequutores proponitur.
...Qualitates hae in gregorianis concentibus maxime inveniuntur... His de causis gregorianus cantus tamquam musicae sacrae supremum exemplar ita habitus est ut iure lex hae generalis enuntiari queat: *Eo magis musicum opus Ecclesiae inserviens sacrum esse atque liturgicum, quo magis ratione sua, afflatu, sapore ad melos gregorianum accedat; contra eo minus Templo dignum esse, quo magis ab exemplo illo recedeat.*
...Memoratas hactenus notas praeter modum possidet quoque *classica*, prouti vulgo dicitur, polyphonia Romanae Scholae praesertim, cuius saeculo XVI Petrus-Aloysius Praenestinus exstitit perfector (nach Romita, *op. cit.* 293 f.);
Pius XII., Enzyclica „*Musicae sacrae disciplina*" (25. 12. 1955): Hinc aspicato eveniet, ut nobilissima haec ars, quae omnibus Ecclesiae temporibus tanti aestimata est, etiam hodie ad genuinos sanctitatis et vetustitatis splendore adducta excolatur et in dies perficiatur; atque adeo pro sua parte feliciter efficiat ut Ecclesiae filii firmiore fide, spe vigentiore, flagrantiore caritate Deo Uni et Trino in sacris aedibus debitas tribuant laudes, dignis modis suavibusque concentibus expressas, immo ut etiam extra sacri templi saepta in familiis christianis et in christianorum coetibus illud ad effectum deducat (*Acta Apostolicae Sedis* XLVIII, 1956, 25).

Grundlegend für die Bedeutung ist die traditionelle Trennung sanctus – profanus, wobei – ähnlich der Aussage Witts: „Der Choral ist das Gesetz" (1865) – dem Choral normative Bedeutung zukommt und als Muster Palestrina genannt wird.

*

Exkurs 2: Der in solcher Terminologie verwendete Heiligkeitsbegriff ist nur durch die Negation des Profanen umschrieben, wobei das Profane nicht konkretisiert wird; theologisch ist dieser Heiligkeitsbegriff kaum begründbar. Als in „Relationsheiligkeit" zu Gott stehend ließe sich die Heiligkeit der Musica Sacra, über die Ende des 19. Jh. viel in kirchenmus. Zss. geschrieben wurde, für den Gregorianischen Choral mit der Glaubensgewißheit begründen, daß diese Melodien als besondere Kundgebung Gottes durch den heiligen Papst Gregor den Großen zu begreifen seien. Diese Glaubensgewißheit stünde aber im Konflikt mit den Ergebnissen der Choralforschung.
Verschiedentlich wurde versucht, die Heiligkeit, insbesondere des Gregorianischen Chorals, durch seine unmittelbare Verbundenheit mit der Liturgie zu begründen:

J. Pascher, *Hdb. d. katholischen Kirchenmusik* (Essen 1949): Vom Standpunkt des Kultes muß auch hier dem gregorianischen Gesang eine besondere Heiligkeit zugesprochen werden, nicht wegen seiner musikalischen Qualitäten, sondern deswegen, weil er unmittelbar als Liturgie anzusprechen ist und, mit dieser gewachsen, nicht minder als das gesungene Wort Gottesdienst der ganzen Kirche, des mystischen Leibes selber ist (21).

In ähnlicher Weise abstufbar erscheint die Heiligkeit der Musica Sacra noch in der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils:

Constitutio de sacra liturgia „*Sacrosanctum Concilium*" (1964), Cap. VI, art. 112: Ideo Musica sacra tanto sacrior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur, sive orationem suavius exprimens vel unanimitatem fovens, sive ritus sacros maiore locupletans sollemnitate. Ecclesia autem omnes verae artis formas, debitis praeditas dotibus, probat easque in cultum divinum admittit (*Das Zweite Vatikanische Konzil. Konstitutionen, Dekrete u. Erklärungen* I [*Lexikon f. Theologie u. Kirche*, Suppl.], Freiburg i. Br. 1966, 94).

Damit würde die Heiligkeit der Liturgie, die auf ihrer Zuordnung zum Kult der Heiligkeit Gottes, die sie repräsentiert, beruht, auf die Melodien „überstrahlen" („überstrahlende Relationsheiligkeit"), was einer theologisch nicht begründbaren Relationsheiligkeit „zweiten Grades" entspräche.
Im Anschluß an die Enzyklika „*Musicae sacrae disciplina*" Pius' XII. (1955) wurde versucht, die Heiligkeit der Musica Sacra zu begründen aus einer spezifischen Heiligkeit der künstlerischen Inspiration:

F. Romita, *La musique sacrée*, Kgr.-Ber. Paris 1957: ... les éléments objectifs indiqués par S. S. Pie X comme caractéristiques de la Musique Sacrée se trouvent absorbés par l'unique réalité vraiment déterminante en la matière: *le caractère sacré de l'inspiration artistique*. C'est lui qui, pénétrant intimement les éléments constitutifs de cette inspiration, la transforme et la divinise, en plein accord avec la lettre et l'esprit de la Sainte Liturgie que l'artiste est appelé à interpréter musicalement.
Une fois solidement posée la prémice d'une inspiration sincèrement sacrée chez l'artiste, il s'ensuit qu'apparaissent comme superflues et que sont réellement telles toutes autres règles plus particulières sur la forme des compositions religieuses, sur l'usage ou le rejet de certains instruments et ainsi de suite (52 f.).

Hier wird versucht, übergreifende Kategorien für die Heiligkeit zu fassen, um damit von der Heiligkeits-Definition per negationem wegzukommen; die Begründung beruht allerdings auf einem unklaren „Inspirationsbegriff" einer individualisierten Genieästhetik. Die sich daraus ergebenden dogmatischen Konflikte erscheinen nicht aufhebbar.
Die evangelische Dogmatik kennt keine an sich heiligen Personen, Dinge, Orte usf., wenn auch, etwa „von der alttestamentarischen Exegese her ... die Frage nach der etwaigen Heiligkeit von Dingen, Ordnungen und Werten" sich stellt, z. B. in bezug auf die Heiligkeit der Sakramente (Taufe und Abendmahl) und der Bibel (s. G. Gloege, Art. *Heilig*, IV.: *Heilig, systematisch-theologisch*, in: *Die Religion in Gesch. u. Gegenwart* III, Tübingen 1959, 154 f.). Die Möglichkeit einer Interpretation etwa des evangelischen Chorals als „heilige Musik" im theologischen Sinne (als „von Gott in Dienst genommen") besteht daher nicht.

*

Die durch Pius XII. gegebene Definition von Musica Sacra mit einer Steigerungsmöglichkeit der Heiligkeit erlaubte die Anwendung des Begriffs auch auf nichtliturgische, geistliche Musik, so etwa in einem Definitionsversuch, der auf einer Antinomie der mus. Physis und ihrer „transzendentalen Kraft" (nach Teilhard de Chardin) beruht:

J. Porte, Vorw. zur *Encyclopédie des musiques sacrées* I (Paris 1968–70): L'irradiation de la matière résulterait de la différence entre la nature même des sons et la lumière qu'ils reflètent. N'avons-nous pas l'impression, à l'audition des *Couleurs de la Cité céleste*, oeuvre de Messiaen [für Klavier, Bläser und Schlagzeug, 1963], que les sons cherchent à se dilater ou plutôt à se dépasser eux-mêmes? *Celle qui dépasse sa propre nature, voilà la musique sacrée.*
Car il s'agit bien du passage de la nature au divin. Le spirituel n'est qu'une idée, une abstraction sans rapport avec le réel: ayant pris à tâche la *réalisation des possibles*, il lui faut s'appuyer sur les données sensibles, être étayé par l'assise charnelle (22).

Solche Definitionsversuche beruhen letztlich auf irrationalen Gehaltszuschreibungen an gewisse Musik, wobei eine Deklaration solcher Möglichkeit (etwa seitens des Komponisten) u. U. ausreichend sein könnte.
Im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jh. gewann der Begriff Musica Sacra im Sinne von Musica Sacra antiqua eine so große assoziative Verbindlichkeit, daß er über kirchliche Kreise hinaus in kommerzieller Werbung für feierlich-festliche Fluchträume Verwendung finden kann:

Programmheft der 24. Intern. Orgelwoche Musica Sacra Nürnberg 1975, Anzeige der „Fürst Thurn und Taxis Bank": Den Freunden der „musica sacra" wünschen wir, daß die Darbietungen gepflegter Musik im festlichen Rahmen der ehrwürdigen Kirchen Nürnbergs für lange Zeit in stetiger Erinnerung bleiben.

(2) In der kirchenmus. Diskussion seit Mitte des 20. Jh., im katholischen Bereich vor allem seit dem II. Vatikanischen Konzil, wurde Musica sacra vereinzelt zur POLEMISCHEN FORMEL FÜR IN TRADITIONALISMUS ERSTARRTE KIRCHENMUS. ANSCHAUUNGEN. Musica sacra wurde dabei zur negativ besetzten Benennung jener traditionellen kirchenmus. Kreise, die während und nach dem Konzil den Weiterbestand des Gregorianischen Chorals und der lat. Kirchenmusik durch das rapide Vordringen vulgärsprachlicher Kirchenmusik als entscheidend bedroht ansahen.
Im theologischen und theologienahen kirchenmus. Schrifttum wurde gegen den Begriff Musica sacra rebelliert und versucht (sowohl innerhalb der katholischen wie der evangelischen Kirche), die Antinomie sakral – profan aufzuheben und die den Kern des Musica-sacra-Begriffs

mitausmachende Fixierung von Kirchenmusik auf „alte Vorbilder" und stilistische Normierung zu durchbrechen. Bemerkenswerterweise bleibt auch dort, wo Kirchenmusik bewußt „profaniert" werden soll, die Verhaftung an den Begriffskern von Musica sacra als „Musica sacra antiqua" weitgehend bestehen:

M. Mezger, Art. *Musik*, VII: *Theologische Beurteilung*, in: *Die Religion in Gesch. u. Gegenwart* IV (Tübingen 1960): Kunst, auch sogenannte kirchliche, Musik, gottesdienstliche, ist welthaft ohne Vorbehalt, bedarf keines separaten heiligen Stiles oder privilegierten hierarchischen Bereiches geheiligter Funktionen; sie sagt, was sie aus dem Hören des Wortes zu sagen hat, in nüchterner Profanität und tritt mit anderen künstlerischen Schöpfungen und Bemühungen in die Schranken, sorglos vertrauend, daß das Lebendige und Geistgewirkte für sich selber sprechen wird (1221);

D. Schnebel, *Musica Sacra* (1967): Tröstendes und Weihevolles aber ereignen sich im dialektischen Zusammenhang von Musik, der ihr Gegenteil, Beruhigung und Qual, impliziert. Solch dialektisches Wesen stört indes die sakrale Sphäre. Musik insgesamt scheint nicht recht zur sakralen Kunst zu taugen. Fraglich, ob es überhaupt musica sacra gibt (*Denkbare Musik, Schriften 1952–1972*, ed. H. R. Zeller, Köln 1972, 433);

Ph. Harnoncourt, *Katholische Kirchenmusik v. Cäcilianismus bis z. Gegenwart*, in: *Traditionen u. Reformen i. d. Kirchenmusik* (Fs. K. Ameln, Kassel 1974): Viele der neuen [nach dem II. Vat. Konzil entstandenen] Werke sind überzeugend geistlich, aber doch nicht „sakral", zugleich auch weltlich, aber doch nicht „profan" (133);

D. Schnebel, *op. cit.*: Bestimmt man indessen musica sacra von dem ursprünglichen und universalen Begriff des Heiligen her, braucht man sich um den des Sakralen nicht länger zu kümmern. Genuine musica sacra aber macht einen geistlichen Inhalt zum musikalischen Gegenstand, präsentiert ihn in musikalischer Gestalt. Nachdem die Grenzen zwischen heilig und profan – selbst schon im Schwinden – nun aktiver und bewußt aufgehoben werden, kann Verwandlung in Musik nur solche in uneingeschränkt gegenwärtige, also wirklich neue Musik heißen (434).

Der Komponist Schnebel versucht, den Begriff Musica sacra dadurch zu erhalten, daß er ihn von einem theologisch begründbaren Heiligkeitsbegriff her neu füllt und damit das „Sakrale" als diesem Heiligkeitsbegriff widersprechendes ausscheidet. Neu erfüllbar erscheint der Musica-sacra-Begriff dem Komponisten aber nur durch eine „Ästhetisierung" dieses Heiligen: der „geistliche Inhalt" muß zum „musikalischen Gegenstand", damit zum kompositorisch zu gestaltenden Material werden. Das Heilige als je Gegenwärtiges kann durch solche Ästhetisierung („Verwandlung in Musik") nur als ebenfalls je Gegenwärtiges in Erscheinung treten. Damit wird die Neuerfüllung des Musica-sacra-Begriffs gleichzeitig zur theologischen Rechtfertigung einer „wirklich neuen Musik" als mögliche „musikalische Gestalt" des universalen Heiligkeitsbegriffs.

Lit.: H. Hucke, L'evoluzione del concetto di „musica sacra" nel quadro del rinovamento liturgico, in: Rinovamento liturgico e musica sacra, Commento alla Istruzione „Musicam Sacram" (Bibliotheca „Ephemerides Liturgicae", Sectio pastoralis IV), Rom 1967, 244–48; Ders., Die Anfänge des Cäcilienvereins, Musik u. Altar XXII, 1970, 159–78.

Jürg Stenzl, Fribourg 1976

Musicus – cantor

lat. musicus, von griech. μουσικός substantiviertes Adjektiv; ital. musico; dtsch. Musicus, Musikus, Musiker; frz. musicien; engl. musician;

μουσικός bezeichnet im antiken Sprachgebrauch den mus. Fachmann, und zwar sowohl den Instrumentalisten und Sänger als auch den Vertreter der Musiktheorie; so noch bei Sextus Empiricus, 1.Jh. p.Chr. (nach Riethmüller 1975, 186). Je nach Kontext, insbesondere in Gegenüberstellung zu anderen Bezeichnungen, treten bestimmte Bedeutungsmomente des allgemeinen Begriffs hervor; so die folgenden bei Platon: in Abgrenzung zu ἰδιώτης (Laie, Nichtspezialist) bezeichnet μουσικός den über Urteilskompetenz verfügenden Musikfachmann; im Sinne von Fachkundiger wird μουσικός auch ἄμουσος gegenübergestellt, als typische Tätigkeit des μουσικός wird in diesem Zusammenhang das Stimmen der Lyra angeführt; in Abgrenzung zu ἁρμονικός, dem bloß über handwerkliche Fertigkeiten verfügenden Musiker, bezieht sich μουσικός auf den um das rechte Ethos wissenden und über philosophisch-pädagogische Einsicht verfügenden Musiker; an einigen Stellen der frühen Dialoge gewinnt der Begriff die zusätzliche Bedeutung des ethisch Vorbildhaften (nach Richter 1961, 32ff., 39, 49f.); zu einer Spezialbedeutung von μουσικός s. unten I. (2), *Exkurs*;

lat. cantor (seit Plautus), von lat. canere, singen; ital. cantore; dtsch. Cantor, Kantor; frz. chanteur, chantre; Ableitungen: lat. concentor, discantor, praecentor, succentor; Nebenform: lat. cantator, von lat. cantare, Intensivum von canere.

I. MUSICUS (bis 6.Jh.). (1) Das Lehnwort musicus wird im antiken lat. Schrifttum als Bezeichnung für den MUSIKFACHMANN GRIECH. PROVENIENZ verwendet. (2) In Gegenüberstellung zu geometra bezieht sich musicus bei Censorinus (238 p.Chr.) auf die VERTRETER DER ARISTOXENISCHEN MUSIKTHEORIE. (3) Der musicus-Begriff erfährt seine für das Mittelalter grundlegende Definition im Sinne von MUSIKTHEORETIKER durch Boethius (um 500).

II. MUSICUS – CANTOR. Bei der seit ca. 850 nachweisbaren musicus-cantor-Unterscheidung handelt es sich um einen Topos, der dazu dient, die RATIONALE FUNDIERUNG DER MUS. PRAXIS programmatisch zu erörtern. (1) In einer ersten Verwendungstradition wird die musicus-cantor-Dichotomie eingesetzt, um das LEITBILD DES RATIONAL VERFAHRENDEN MUS. PRAKTIKERS vom VERTRETER GEWOHNHEITSMÄSSIGER MUSIKPRAXIS polemisch abzugrenzen. (2) In einer weiteren, seit dem 14.Jh. nachweisbaren Tradition wird die musicus-cantor-Relation als ARBEITSTEILIGES VERHÄLTNIS ZWISCHEN THEORETIKER UND PRAKTIKER bestimmt. Dabei wird häufig die PERSONALUNION der beiden arbeitsteiligen Typen zum Leitbild erhoben. (3) In einer seit dem 16. zu belegenden Tradition wird die musicus-cantor-Relation auf das VERHÄLTNIS ZWISCHEN KOMPONIST UND AUSFÜHRENDEM MUSIKER bezogen.

III. MUSICUS (seit 11.Jh.). (1) Seit dem 11.Jh. ist musicus als GENERALBENENNUNG FÜR SÄMTLICHE MUSIKAUSÜBENDE nachweisbar. (2) Seit dem 16. bzw. 17.Jh. setzt sich die mit differenzierenden Bestimmungswörtern versehene Bezeichnung musicus im Bereich der höfischen und städtischen Musikkultur als AMTSBEZEICHNUNG FÜR PRAKTISCHE MUSIKER durch. (3) Die Verwendung in der mus. Praxis führt dazu, daß man im 18.Jh. unter musicus den PRAKTISCHEN, insbesondere den AUSFÜHRENDEN MUSIKER versteht.

IV. CANTOR. (1) Im Sprachgebrauch der römischen Antike und des lat. Mittelalters ist cantor GENERALBEZEICHNUNG FÜR ALLE SÄNGER. (2) Im mus. Fachschrifttum des Mittelalters bezeichnet cantor (a) den AUSFÜHRENDEN DES EIN- ODER MEHRSTIMMIGEN KIRCHENGESANGS und (b) in spezieller Verwendung der Organumlehre des 11. und 12.Jh. den AUSFÜHRENDEN DES CANTUS in Abgrenzung vom Sänger der Organalstimme. (3) Als AMTSBEZEICHNUNG bezieht sich cantor/Kantor (a) im Bereich der Bischofs- und Kollegiatskirchen seit dem späten 10.Jh. auf den LEITER, LEHRER UND ORGANISATOR DES LITURGISCHEN CHORGESANGS, (b) im Bereich der spätmittelalterlichen dtsch. Stadtpfarrschulen auf einen dem Schulmeister unterstehenden LEHRER, DEM DER MUSIKUNTERRICHT ÜBERTRAGEN IST, (c) im lutherischen Schulwesen des 16.–18.Jh. auf den MIT GESANGUNTERRICHT UND KIRCHENMUSIK BEAUFTRAGTEN LEHRER und (d) im dtsch. Sprachgebrauch des 20.Jh. auf einen (hauptamtlichen) KIRCHENMUSIKER.

I. MUSICUS (bis 6.Jh.). Der antike musicus-Begriff, von Schrade (1930) und Gurlitt (1950) mit der spekulativen Musiktheorie in engste Verbindung gebracht, erweist sich aufgrund einer breiteren Auswertung des Quellenmaterials als weit weniger eng gefaßt und eindeutig bestimmt. Nicht nur, daß er sich bei Boethius weniger auf einen rein spekulativen als vielmehr praxisorientierten Typ des Musiktheoretikers bezieht; auch bei dieser – von Boethius absolut gesetzten – Wortverwendung handelt es sich um die spezielle Anwendung eines weiter gefaßten Begriffs.

(1) Die Bezeichnung musicus gehört zu den zahlreichen Fachwörtern der lat. Sprache, die im Zuge der Hellenisierung der röm. Kultur (2.–1.Jh. a.Chr.) aus dem Griech. entlehnt wurden. Die bei Cicero und Quintilian nachweisbare Rezeption ist offensichtlich darin begründet, daß der griech. Typus des Musikkundigen in der röm. Musikkultur keine Entsprechung hatte. Noch für Quintilian gehört musicus zu den Lehnwörtern, die keine lat. Äquivalente haben und deshalb unübersetzt bleiben (*Inst. oratoria* [um 95 p.Chr.] II, 14, 4: „nam certe philosophos et musicos et geometras dicam nec vim adferam nominibus his indecora in Latinum sermonem mutatione"). Der Ausdruck musicus erscheint dementsprechend bei den genannten Autoren nicht nur in Anlehnung an die Bedeutung des griech. Stammwortes, sondern auch primär mit Bezug auf griech. Musiker als Bezeichnung für den MUSIKFACHMANN GRIECH. PROVENIENZ, wobei der Akzent auf dem theor. Wissen, dem prakt. Können oder auf der Verbindung beider Kompetenzen liegen kann.

Die Trennung von Poesie und Musik voraussetzend, spricht Cicero (106–43 a.Chr.) von den „Musikern, die einst auch Dichter waren", und nennt Aristoxenos „musicus und zugleich Philosoph" (*De oratore* III, 44, 174: „musici, qui erant quondam eidem poetae"; *Tusculanae disputationes* I, 10, 19: „Aristoxenus musicus idemque philosophus"). Quintilian verweist auf Orpheus und Linus, die zugleich für Musiker, Seher und Weise gehalten worden seien, und erwähnt, daß „der musicus Aristoxenos die Beschaffenheit der Stimme in Rhythmik und Melik eingeteilt" habe (*Inst. orat.* I, 10, 9: „ut idem musici et vates

et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et Linus"; I, 10, 22: „vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος").

In mehreren Belegen bezieht sich Cicero auf die hervorragende Stellung der Musiker in der griech. Kultur. So bemerkt er, daß Griechenland voll von Poeten und Musikern gewesen sei (*De re publica* II, 10, 18: „cum iam plena Graecia poetarum et musicorum esset") und daß von denjenigen, die von politischen Geschäften ausgeschlossen worden seien oder ihre Ämter freiwillig niedergelegt hätten, sich die einen ganz unter die Poeten, die anderen unter die Geometer und wieder andere unter die Musiker begeben hätten (*De orat.* III, 15, 58: „se alii ad poetas, alii ad geometras, alii ad musicos contulerunt"). Andere Belege akzentuieren bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften der Musiker. So wird auf die exakte Gehörswahrnehmung der Musiker verwiesen (*De officiis* I, 41, 146: „in fidibus musicorum aures vel minima sentiunt") und auf deren spezielle Terminologie (*De finibus* III, 1, 4: „geometrae vero et musici, grammatici etiam more quodam loquuntur suo"). Außerdem hebt Cicero die für den musicus notwendige Verbindung von Theorie und Praxis hervor: „wenn derjenige, der für einen musicus gehalten werden will, mißtönend singt", so führt er aus, sei das um so schimpflicher, als dieser gerade in dem Fach etwas verkehrt mache, dessen Kenntnis er verspreche (*Tusc. disp.* II, 4, 12: „si absurde cantat is, qui se haberi velit musicum, hoc turpior sit, quod in eo ipso peccet, cuius profitetur scientiam"); weitere musicus-Belege bei Cicero in: *Thesaurus ling. lat.* VIII, s.v. *musicus*, und Coleman-Norton (1948).

Bei Quintilian erscheint musicus an zwei Stellen im Zusammenhang mit geometra, so daß der Akzent auf dem theor. Wissen liegt. Doch geht aus dem ersten Beleg hervor, daß der vorausgesetzte musicus zugleich Praktiker ist. Dies insofern, als Quintilian hier einräumt, daß man vielleicht viele brauchbare Gerichtsredner aufzählen könne, die weder bei einem Geometer Unterricht gehabt, noch die Musiker – „außer zum gewöhnlichen Vergnügen der Ohren" – gehört hätten. Der Einwand wird im weiteren mit dem Hinweis entkräftet, daß Geometer und Musiker zwar keinen klugen Redner machten, ihre Künste aber dazu beitrügen, diesen vollkommen auszubilden:

Inst. orat. I, 10, 4 u. 6: enumerent etiam fortasse multos, quamlibet utiles foro, qui nec geometren audierint nec musicos nisi hac communi voluptate aurium intelligant ... similiter oratorem, qui debet esse sapiens, non geometres faciet aut musicus, quaeque his alia subiungam, sed hae quoque artes, ut sit consummatus, iuvabunt (ed. Radermacher 57, 3–6 u. 17–20).

Mit Bezug auf prakt. Musiker erscheint musicus auch in den lat. Bibelübersetzungen anstelle des griech. Stammwortes, ohne daß eine hiervon ausgehende Rezeption des Lehnwortes im kirchlichen Bereich nachweisbar wäre. Im folgenden Beleg schied das Wort cantor als lat. Übersetzung von μουσικός (Sänger) offensichtlich aus, da Tibia- und Tuba-Bläser als canentes bezeichnet werden:

Vetus latina (2.–3. Jh.), Apoc. 18, 22 (cod. g): vox citharedorum et musicorum; *Vulgata* (4. Jh.), loc. cit.: Et vox citharedorum et musicorum et tibia canentium et tuba non audietur in te amplius (Luther 1545: „Vnd die stimme der Senger vnd Seitenspieler / Pfeiffer vnd Posauner sol nicht mehr in dir gehöret werden").

(2) Neben der allgemeinen Verwendungsweise des griech. Stammwortes liegt im lat. Schrifttum mit der Gegenüberstellung von musicus und geometra ein spezieller Wortgebrauch vor. Hierbei handelt es sich um ein Begriffspaar, in dem die musici als VERTRETER DER ARISTOXENISCHEN MUSIKTHEORIE von den als geometrae bezeichneten pythagoreisch-spekulativen Musiktheoretikern abgegrenzt werden. Die Gegenüberstellung ist im lat. Schrifttum nur bei dem röm. Grammatiker Censorinus nachweisbar, geht hier aber wahrscheinlich auf einen entsprechenden Passus in Varros verlorener Enzyklopädie zurück (nach Pietzsch 1932, 18 u. Richter 1957, 280; 1965, 78). In einem ersten Beleg verweist Censorinus auf die unterschiedlichen Forschungsgebiete der Musiker und Geometer, Melik und Kanonik. Seine Ankündigung, er werde etwas vortragen, was selbst den Musikern unbekannt sei, begründet er damit, daß diese zwar die Töne sachkundig behandelt und in ihrer passenden Reihenfolge wiedergegeben hätten, daß aber die Geometer Art und Maß der Bewegung für die Töne selbst eher entdeckt hätten als die Musiker. Dieselben musiktheor. Richtungen werden im weiteren bei der Besprechung der Oktavzusammensetzung durch die Namen ihrer Begründer eindeutig identifiziert. Während „Aristoxenos und die Musiker" die Oktave in sechs Ganztöne einteilen, so heißt es hier, lehren „Pythagoras und die Geometer" eine Einteilung in fünf Ganz- und zwei Halbtöne:

De die natali (238 p. Chr.) X, 1 f. u. 7: Sed haec quo sint intellectu apertiora, prius aliqua de musicae regulis huic loco necessaria dicentur, eo quidem magis, quod ea dicam quae ipsis musicis ignota sunt. nam sonos scienter tractavere et congruenti ordine reddidere illorum, ipsis autem sonis motuum modum mensuramque invenere geometrae magis quam musici ... [διὰ πασῶν] est enim vel sex tonorum, ut Aristoxenus musicique adseverant, vel quinque et duorum hemitoniorum, ut Pythagoras geometraeque demonstrant (ed. Hultsch 16, 17–22 u. 17, 14–17).

*

Exkurs: Bei der Gegenüberstellung von musicus und geometra handelt es sich um eine Antithese, die auch im spätgriech. Musikschrifttum und noch in der *Harmonik* des Byzantiners M. Bryennios, um 1320, nachweisbar ist (nach Richter 1957 u. 1965). Ihr Ausgangspunkt ist ein Passus in Aristoxenos' *Harmonik* (vor 300 a. Chr.), in dem auf die unterschiedlichen erkenntnistheor. Voraussetzungen für das Erfassen mus. Intervalle einerseits und geometr. Figuren andererseits hingewiesen wird (ed. Marquard 48, 6–8): Während der Geometer, so heißt es hier, zur Beurteilung seiner Figuren das Wahrnehmungsvermögen (aisthesis) nicht brauche – das sei Sache des Zimmermanns, des Drechslers und der Leute vom Handwerk –, besitze die Exaktheit der Gehörswahrnehmung für den Musiker fast den Rang eines Grundprinzips (ibid. 48, 13–16). Wie die Paraphrase dieser Stelle in der Schrift des Didymos (80–10 a. Chr.) über den „Unterschied der Aristoxeneer und Pythagoreer" (auszugsweise überl. im Ptolemaios-Kommentar des Porphyrios) erkennen läßt, ist die Gegenüberstellung später verfestigt worden (Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* [3. Jh. p. Chr.], ed. Düring 28, 12–19; hierzu Richter 1957, 278 ff.). Ähnlich unterscheidet auch eine sonst nicht bekannte Ptolemais von Kyrene zwischen μουσικοί und μαθηματικοί (ibid. 23, 10 ff.), die diesbezügliche Interpretation des Porphyrios zwischen μουσικοί und κανονικοί (ibid. 23, 1; nach Richter 1965, 86).

*

(3) Der musicus-Begriff erfährt seine für das Mittelalter grundlegende Definition im Sinne von MUSIKTHEORETIKER durch Boethius (*De inst. musica* [um 500] I, 34: *Quid sit musicus*, ed. Friedlein 223, 28–225, 15). Die terminologische Fixierung knüpft einerseits an die in I. (2) darge-

stellte Verwendungsweise an (Boethius bezeichnet Aristoxenos im Sinne der musiktheor. Kontroversliteratur als musicus [268, 21], verbindet aber im Anschluß an Ptolemaios pythagoreische und aristoxenische Musiktheorie miteinander); andererseits wird die Definition ideologisch neu begründet, und zwar unter Hinweis auf die für die antike Klassengesellschaft charakteristische Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit (ratio–artificium) und auf den damit verbundenen Gegensatz zwischen Herrschaft und Knechtschaft (imperium – servitium), wie er von Aristoteles als naturgegebenes Verhältnis legitimiert worden ist (223, 28–224, 13). Im Sinne der aristotelischen Gesellschaftsvorstellung grenzt Boethius den musicus sowohl von den Instrumentalisten als auch von den Poeten, den Herstellern von Liedern, als denjenigen ab, „der die scientia canendi [d.h. die ‚Wissenschaft' von der Betätigung natürlicher und künstlicher Instrumente] durch genau erwogenes Denken erworben hat, und zwar nicht zum Dienst der Praxis, sondern zur Herrschaft der [rationalen] Betrachtung" (zur Übers. s. unten II. (1), *Exkurs 2*):

op. cit.: Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit (224, 18–20).

Die Definition wird außerdem etymologisch abgeleitet. Während die mus. Handwerker (z.B. die citharoedi) sich nach ihren Instrumenten benennen, so führt Boethius aus, leite der musicus seinen Namen von der Disziplin ab (224, 13–18). Diese Bedeutungsmotivierung ist allerdings insofern nicht zwingend, als Boethius im selben Zusammenhang unter musica (bzw. scientia musica und ars musica) nicht nur Musiktheorie versteht (225, 6 u. 10), sondern auch eine Theorie und Praxis umfassende Kunst oder Disziplin (ars, disciplina; 223, 28–224, 1; 224, 6f. u. 25f.; 225, 3). Die sich hieraus für den musicus-Begriff ergebenden Konsequenzen erörtert erst Jacobus Leod. (s. unten II. (1)).

Geht Boethius in der zit. Begriffsbestimmung vom sozialen Gegensatz zwischen der Herrschaft der über ratio Verfügenden und der Knechtschaft der an der ratio keinen Anteil Habenden aus und damit von der praxisleitenden Funktion der ratio (vgl. u.a. 224, 12f.: „die Tätigkeiten der Hände sind nichts, wenn sie nicht durch ratio geführt werden"), so definiert er den musicus im weiteren lediglich durch Urteilskompetenz. In Abgrenzung von den ohne ratio praktizierenden Instrumentalisten und den „aufgrund eines gewissen Naturtriebs (naturali quodam instinctu)" produzierenden Poeten wird der musicus hier als derjenige bestimmt, dem die Fähigkeit zu eigen ist, gemäß rationaler Betrachtung sowohl die mus. Praxis (nämlich modi, rythmi, genera cantilenarum usw.) als auch die von den Poeten hervorgebrachten Lieder zu beurteilen:

op. cit.: isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi (225, 11–15).

Die Divergenz zwischen beiden musicus-Definitionen ist offensichtlich darin begründet, daß Boethius jeweils von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgeht. Während er sich im ersten Teil des Kap. an der für die Antike grundlegenden gesellschaftlichen Arbeitsteilung und deren aristotelischer Legitimierung als naturgegebenes Herrschafts-Knechtschafts-Verhältnis orientiert, geht er im zweiten Teil von der ebenfalls auf Aristoteles (*Politik*, 8. Buch) zurückgehenden Vorstellung aus, daß das der gesellschaftlichen Elite vorbehaltene musiktheor. Wissen keine praxisleitende Funktion hat, sondern nur zur Beurteilung der Praxis eingesetzt wird. – In Abgrenzung von Schrades These, der boethianische musicus sei ein philosophus und bei der von diesem vertretenen musica handle es sich um eine nicht praxisorientierte spekulative Wissenschaft (1930, 38), bleibt festzuhalten, daß der mit dem musicus-Begriff verbundene Begriff der ratio nicht auf eine mathematisch-spekulative Tätigkeit eingeschränkt ist, sondern sich auf eine geistige Tätigkeit bezieht, die im Rahmen gesamtgesellschaftlicher Arbeitsteilung praxisleitende Funktion hat (vgl. die Beispiele aus dem Bau- und Kriegswesen; 224, 20–25), im mus. Bereich dagegen nur zur Kritik verwendet wird.

II. Musicus – cantor. Die mittelalterliche Unterscheidung zwischen musicus und cantor knüpft an den boethianischen musicus-Begriff zwar an (s. oben I. (3)), stellt aber die mit diesem verbundenen Bestimmungen über das Verhältnis von ratio und mus. Praxis in einen neuen pragmatischen Zusammenhang. Während der Primat der ratio bei Boethius ohne prakt. Konsequenzen bleibt, handelt es sich bei der musicus-cantor-Unterscheidung um einen Topos, der dazu dient, die rationale Fundierung der mus. Praxis programmatisch zu erörtern. Schrades These vom mittelalterlichen Rollenkonflikt zwischen spekulativem musicus und praktizierendem cantor (1930, 41ff.) sowie dementsprechende Bewertungen der musicus-cantor-Dichotomie, etwa als überspitzte Antithese, „die der Entwicklung der lebendigen Kunst jahrhundertelang erhebliche Hemmungen und Schädigungen bereitete" (Schäfke 1934, 36), finden keinerlei Rückhalt in den überl. Quellentexten.

(1) Die Ausprägung des musicus-cantor-Topos erfolgt in den mus. Lehrschriften der Benediktiner im Rahmen der auf die antike Überlieferung zurückgreifenden karolingischen Bildungsreform und im Zuge jenes historischen Prozesses, in dem die antirationalen Grundlagen des Mönchtums durch eine fortschreitende „Rationalisierung der Lebensführung" (Max Weber) ersetzt werden (hierzu Reimer 1978, 17f.). Bei Aurelianus Reomensis wird dem cantor als Vertreter der zeitgenössischen monastischen Gesangspraxis (s. unten IV. (1)) der musicus als Personifizierung einer als vorbildlich geltenden Vergangenheit gegenübergestellt, und zwar mit dem Ziel, die Überlegenheit der Alten auf mus. Gebiet hervorzuheben und damit indirekt eine Reform der zeitgenössischen Musikpraxis zu fordern. So betont Aurelianus, daß man zwar hervorragende cantores finde, gleichwohl aber keinen musicus, so wie es die Alten gewesen seien. Das Verhältnis zwischen beiden Musikertypen wird im Rückgriff auf den ersten Teil des boethianischen musicus-Kap. als Verhältnis zwischen rationaler und körperlicher Tätigkeit (ratio – artificium) bestimmt und durch weitere Vergleiche programmatisch erörtert. In ihnen fordert Aurelianus die zeitgenössischen cantores auf, sich dem Urteil der Alten zu unterwerfen (censor-reus-Verhältnis) und sich als Schüler der Alten zu betrachten (magister-discipulus-Verhältnis). Vorbild für die angestrebte Reform der mus. Praxis ist, wie das als bekannt vorausgesetzte grammaticus-lector-Verhältnis erkennen läßt, die bereits durchgeführte Reform der literarischen Bildung:

Musica disciplina (um 850) VII: *Quid sit inter musicum et cantorem*: Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem... Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor quantum magister et discipulus... et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare videtur... Et sicuti iam in prefaciuncula premissimus nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus (CSM 21, 77f.: VII, 1 u. 10–13).

Von seinem Bezug auf die Alten abgelöst, wird der musicus-Begriff bei Regino v. Prüm als Postulat für die Gegenwart direkt erhoben. Unter Hinweis darauf, daß nicht der Praktiker musicus genannt werde, sondern nur derjenige, der über die musica zu disputieren und ihren Sinn nach sicheren Gründen zu erklären wisse, und im Anschluß an den nur unwesentlich veränderten ersten Teil des boethianischen musicus-Kap. wird die Folgerung gezogen, daß derjenige, der das wahre Wesen und die wiss. Begründung der harmonica institutio nicht bis ins Innerste beherrsche, sich unrechtmäßig den Namen cantor beilege, auch wenn er sehr gut singen könne. Damit ist der von Boethius ausgesparte Typ eines Praktikers, der sich durch eine enge Verbindung von theor. Grundlagen- und prakt. Anwendungswissen auszeichnet, als Postulat erhoben:

De harmonica inst. (um 900): Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus eius sensus enodare... Quisquis igitur harmonicae institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat (GS I, 246af.);
dass. – mit geringfügigen Abweichungen – noch bei Ps.-Theodorico de Campo, *De musica mensurabili* (spätes 14. Jh.), CS III, 178a; die musicus-Definition auch bei Petrus dictus palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336), ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 507; zur Tradition des positiven cantor-Begriffs s. unten IV. (2) (a).

Halten Aurelianus und Regino am boethianischen musicus-Begriff fest, so hat sich dieser Bezug bei den Autoren des 11. und 12. Jh. gelöst. Nur der sei mit Recht musicus zu nennen, so heißt es etwa bei Hermannus Contractus, der cantilenae nicht nur den Regeln gemäß beurteilen, sondern auch gemäß der ratio komponieren und angemessen ausführen könne – eine Begriffserweiterung, die offensichtlich als Reflex der Hymnen- und Sequenzenproduktion im Reichenauer Kloster zu verstehen ist. Dem so definierten musicus stellt Hermannus einerseits den nicht ausdrücklich benannten Nur-Theoretiker gegenüber („denjenigen, der zwar nicht zu komponieren, wohl aber kompetent zu urteilen versteht") und andererseits den ohne rationale Fundierung praktizierenden cantor („die blinde Masse der Sänger, die – nach keiner ratio verfahrend und keiner sententia beipflichtend – sich der Lust des Singens, ja des lauten Schreiens hingibt"):

Musica (Mitte 11. Jh.): Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilenae rationabiliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae scientia comparetur: quorum trium cui facultas affuerit, is demum musicus recte dicendus erit. Caeterum non parvi habendus est, qui nesciens componere, competenter novit iudicare. Porro tertio, hoc est, modulandi immo ululandi studio caecum cantorum vulgus occupatur, nullius rationi cedens, nullius sententiae acquiescens (GS II, 139bf.).

Die bei Hermannus sich abzeichnende polemische Abgrenzung zwischen dem Leitbild des rational verfahrenden mus. Praktikers und dem Vertreter gewohnheitsmässiger Musikpraxis bleibt mit der musicus-cantor-Unterscheidung im Musikschrifttum der Benediktiner und den hierauf zurückgreifenden Texten verbunden; so insbesondere in der – im spätmittelalterlichen Musikschrifttum immer wieder zit. – ps.-guidonischen Sentenz (s. unten *Exkurs 2*), in der musicus und cantor im Sinne der Unterscheidung von rational fundierter menschlicher Praxis und instinktiv-tierischem Verhalten einander gegenübergestellt werden („Zwischen musici und cantores ist ein großer Unterschied / Diese singen [nur], jene wissen [aber auch], was die musica anordnet / Denn wer etwas tut, was er nicht versteht, wird Tier genannt"):

Regulae rhythmicae (nach 1025/26): Musicorum et cantorum magna est distantia, / Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica. / Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia (GS II, 25; zur Übers. Reimer 1978, 15f.).

Hieran anschließend ordnet Johannes Affl. der musicus-cantor-Dichotomie das Begriffspaar ars – usus zu. Während „der musicus immer korrekt gemäß der Lehre (per artem) vorgeht", so sein Kernsatz, „hält der cantor den richtigen Weg gelegentlich nur aufgrund der Gewohnheit (per usum) ein":

De musica (um 1100) II: *Quae utilitas sit scire musicam et quid distet inter musicum et cantorem*: Nec praetereundum videtur, quod musicus et cantor non parum a se invicem discrepant. Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquotiens viam solummodo per usum tenet (CSM 1, 52: II, 8f.).

In einer späteren, in der *Summa musicae* überlieferten Version dieses Kap. erscheint die musicus-cantor-Dichotomie erstmals in Verbindung mit der im Zuge der Aristoteles-Rezeption eingeführten Einteilung der Musik in theorica und practica (d.h. in praxisorientierte Lehre und theor. fundiertes Handeln). Der Verfasser paßt das Lehrstück dem neuen Bezugsrahmen an, indem er die Beziehung zwischen musicus und cantor nicht mehr als Opposition, sondern als Inklusion bestimmt. Unter musicus versteht er die Personalunion von Theoretiker und Praktiker („jeder musicus ist ein cantor, aber nicht umgekehrt"), und von diesem Leitbild grenzt er den cantor als außerhalb der Theorie-Praxis-Konzeption stehend ab. Denn der cantor, „der nicht musicus ist", dürfe „nicht practicus genannt werden, da ja die practica gemäß der Lehre der voraufgehenden theorica zu verfahren" habe:

Summa musicae (um 1300): Ex iam dictis diligenter intuenti patet differentia inter musicum et cantorem: omnis enim musicus est cantor, sed non e contra. Cantor enim, qui est musicus, et theoricus et practicus est in hac parte: cantor vero, qui non est musicus, nec etiam dici debet practicus, nisi nomine usurpato, quia practica tenetur procedere secundum praecurrentis theoricae rationem (GS III, 195a);
vgl. den entspr. Passus bei Joh. Gallicus, in dem die ebenfalls als Inklusion aufgefaßte musicus-cantor-Relation mit dem Verhältnis zwischen Theologe und Vorleser des Wortes Gottes verglichen wird:
Ritus canendi (vor 1473): Quemadmodum ergo non omnis eloquiorum Dei recitator theologus est, attamen theologum oportet esse verbi divini recitatorem, sic et non omnis cantor musicus est, quamquam verus non sit musicus, quicunque canere nescit. Omnis ergo musicus cantor sed non omnis cantor musicus (CS IV, 344b).

Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen musicus-cantor-Dichotomie und Theorie-Praxis-Konzeption liegt auch im einschlägigen, wieder direkt auf Boethius zurückgreifenden Lehrstück des Jacobus Leod. vor. In ihm wird die boethianische Bestimmung des musicus-Begriffs mit der

Einteilung der Musik in theorica (oder speculativa) und practica verbunden, indem einerseits unter Hinweis auf den Primat der Theorie festgestellt wird, daß nur der Theoretiker im eigentlichen Sinne als musicus zu bezeichnen ist („auch wenn er nicht singen kann"), indem aber andererseits unter Berufung auf die Einteilung der Musik in Theorie und Praxis der musicus-Begriff in doppelter Hinsicht ausgeweitet wird. Zum einen räumt Jacobus ein, daß auch der Praktiker musicus genannt werden kann, allerdings mit dem Zusatz practicus im Unterschied zum Theoretiker, dem musicus speculativus, zum andern bewertet er denjenigen, der neben der Theorie auch die Praxis beherrscht, als vollkommeneren musicus (musicus perfectior) als den, der nur eines der beiden Teilgebiete beherrscht:

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) I, 3: *Quid sit musicus*: Musicus est qui musicam in se habet, sicut arithmeticus, qui arithmeticam, iustus, qui iustitiam. Et, cum duplex sit musica, theorica scilicet et practica, ille vere et proprie magis musicus est qui theoricam habet, quae practicam dirigit et sibi imperat. Qui autem practicam habet, caret autem speculativa, non sic proprie musicus censeri debet... Qui autem cantare nesciunt... sciunt tamen consonantiarum naturas et alia ad musicam theoricam spectantia, musici non amittunt nomen... Hi igitur non sunt proprie musici sicut speculativi. Musica enim principalius est speculativa quam practica. Potest tamen is dici musicus cum hac additione: „practicus", qui musicam habet practicam... Si quis autem musicam theoricam simul et practicam possideret, perfectior esset musicus eo qui solum haberet alteram, dum tamen perfecte ambas possideret, ut alteram alter possidet (CSM 3/I, 17ff.: III, 1–3, 8, 12).

Auch bei Jacobus erscheint der cantor in polemischem Zusammenhang. Vom musicus („im eigentlichen Sinne") werden nicht nur – wie bei Boethius – die ohne theor. Grundlage verfahrenden Instrumentalisten und Poeten abgegrenzt, sondern auch im Anschluß an die monastische Tradition die cantores, die aufgrund eines gewissen Usus Konsonanzen hervorbringen können, ohne deren theor. Begründung zu kennen:

op. cit.: Qui autem naturalibus utuntur instrumentis quibus vox formatur, usu quodam consonantias proferre scientes, musicales causas illarum ignorantes... tales cantores dicuntur (ibid.: III, 3).

*

Exkurs 1: Die bei Jacobus hervortretende Inkonsequenz, einerseits die Musik in Theorie und Praxis einzuteilen, andererseits aber als musicus nicht die Personalunion von Theoretiker und Praktiker, sondern – im Anschluß an Boethius – den Musiktheoretiker zu bezeichnen, ist bei Ugolinus Urb. beseitigt, indem der Typ des theor. gebildeten Praktikers – wie bereits in der monastischen Tradition – als musicus bezeichnet wird. Denn da die musica wie jede Wissenschaft Theorie und Praxis umfasse, so Ugolinus' Begründung, sei ein musicus nur derjenige, der beide Teilgebiete der Musik beherrsche:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430): Sed musica est habitus primus qui existens in mente musici dirigit eum ad speculandum scibilia musicae, quod spectat ad musicam speculativam. Est etiam habitus secundus existens in mente musici dirigens eum ad musicalia operari, quod spectat ad musicam practicam. Secundum quos habitus quis dicitur musicus, sicut per habitum philosophiae quis dicitur philosophus et per habitum geometriae quis dicitur geometra (CSM 7, 19: I, 2, 9f.).

*

Exkurs 2: Die kompilatorische Überl. der musicus-cantor-Dichotomie im spätmittelalterlichen Musikschrifttum orientiert sich inhaltlich primär an Ps.-Guido und Johannes Affl. (s. anschl. [a] und [c]), zit. aber gleichzeitig das boethianische musicus-Kapitel als locus classicus (s. [b]). Die musicus-Definition des Boethius wird deshalb gelegentlich dem Begriff des rational praktizierenden musicus angepaßt; so im einschlägigen Kap. der anon. *Quatuor principalia*, in dem – wie bereits bei Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279), CS I, 252b – die boethianische Formulierung „non – sed" (s. oben I. (3)) durch „non solum – sed etiam" ersetzt ist. Im Unterschied zum Originaltext, in dem die Formen „servitio" und „imperio" offensichtlich als Dativ des Zweckes verwendet sind, werden sie hier als Ablativ aufgefaßt („Musicus ist derjenige, der *nicht nur* im Dienst der Praxis, *sondern auch* in der Herrschaft der Theorie durch genau erwogenes Denken die scientia canendi deutlich erkennen läßt"):

Quatuor principalia (spätes 14. Jh.) I, 9: *Quis est musicus, et differentia musicorum et cantorum*: [a] Humilient igitur se et addiscant, ut sicut cantores sunt usu, possent musici esse ratione. [b] Ait enim Boycius in sua musica, libro primo capitulo ultimo: Musicus est ille qui ratione perpensa *non solum* operis servitio, *sed etiam* speculationis imperio canendi scientiam manifestat... [c] Unde et metrice diffinitio sequitur secundum Guidonem. Musicorum et cantorum magna est distantia... (CS IV, 203b); zu dem hierauf folgenden Versus „Bestia non cantor..." s. unten IV. (2) (a).

*

(2) Ist im ersten Überlieferungsstrang der musicus-cantor-Dichotomie die Polemik gegen den cantor vorherrschend, so ist eine weitere, seit dem 14. Jh. nachweisbare Tradition dadurch gekennzeichnet, daß in ihr die musicus-cantor-Relation nicht als Gegensatzpaar, sondern als ARBEITSTEILIGES VERHÄLTNIS ZWISCHEN THEORETIKER UND PRAKTIKER bestimmt wird. Während der musicus die für die Praxis geltenden Vorschriften lehre, so die wesentliche Bestimmung, setze der cantor diese in Praxis um. Das Verhältnis zwischen beiden Typen wird dementsprechend mit dem Verhältnis zwischen Handwerker und Werkzeug (artifex – instrumentum), Amtmann und Ausrufer (iudex – praeco) oder Rhetoriker und Redner (rhetor – orator) verglichen. Eine Übereinstimmung mit dem ersten Überlieferungsstrang besteht gleichwohl insofern, als häufig die PERSONALUNION der beiden arbeitsteiligen Typen zum Leitbild erhoben wird.

Ein arbeitsteiliges Verhältnis voraussetzend, definiert Marchetus v. Padua den cantor als ausführendes Organ des musicus. Hierbei handelt es sich um eine Bestimmung, die offensichtlich das Selbstverständnis eines Autors reflektiert, der sich als Lehrer und Leiter des liturgischen Gesanges (an der Kathedrale von Padua) in der Rolle des leitenden musicus und die ihm untergebenen Schüler und Kathedralsänger in der Rolle abhängiger cantores sieht. „Der cantor aber", so führt Marchetus aus, „ist wie das Werkzeug des musicus, mit dem der Handwerker oder musicus handelt, indem er das ausführt, was er mittels der ratio untersucht hat. Es verhält sich daher der musicus zum cantor wie der iudex zum praeco: denn der iudex ordnet etwas an und befiehlt es durch den praeco auszurufen; so auch [verhält sich] der musicus zum cantor. Denn der musicus weiß, fühlt, entscheidet, wählt, ordnet und disponiert alles, was jene Wissenschaft betrifft, und befiehlt es durch den cantor gleichsam wie durch seinen Boten zu verkünden":

Lucidarium (um 1318/19), Tract. XVI: *De Musico et Cantore*: Cantor vero est sicut instrumentum quoddam ipsius musici, in quo instrumento operatur artifex seu musicus, practicando ea, quae iam per rationem cognovit. Est itaque musicus ad cantorem, sicut iudex ad praeconem: nam iudex ordinat, et per prae-

conem praeconizari mandat; sic et musicus ad cantorem. Nam musicus cognoscit, sentit, discernit, eligit, ordinat et disponit omnia, quae ipsam tangunt scientiam: et per cantorem iubet tamquam per suum nuntium practicari (GS III, 121af.);
vgl. Joh. Gallicus, *Ritus canendi* (vor 1473): Sicut judex ad praeconem, sic musicus ad cantorem; praeco namque decreta judicis proclamat et enunciat cur et quare fiant nesciens, judex autem omnia novit (CS IV, 344b); vgl. den oben in II. (1) als Beleg für das Inklusionsverhältnis zit. Passus dess. Kap.

Eine Modifikation dieser Fassung liegt noch bei Joh. Cochläus vor. Dieser definiert die musicus-cantor-Relation zwar ebenfalls als arbeitsteiliges Verhältnis („der cantor überführt die mus. Vorschriften, die der musicus lehrt, in die Praxis, so wie auch der Redner im Akt des Redens fortschreitet nach den rhetorischen Vorschriften, die der Rhetoriker lehrt"), doch faßt er die Unterscheidung zwischen musicus und cantor als rein analytische Trennung zweier Funktionen auf, die in praxi durch Personalunion verbunden sein müssen („Aber wie jemand nicht verdient, ein Redner genannt zu werden, der nicht selbst ein Rhetoriker ist, so darf sicherlich niemand für einen cantor gehalten werden, wenn er nicht selbst ein musicus ist"). In Cochläus' Postulat nach Personalunion von Theoretiker und Praktiker artikuliert sich das Rollenverständnis des Rektors einer vorreformatorischen Lateinschule, der die Funktionen des Musiklehrers und des Leiters der kirchlichen Figuralmusik miteinander zu verbinden hatte (s. unten IV. (3) (b)):

Tetrachordum musices (Nürnberg [1511] ²1512): Verumtamen inter Cantorem et Musicum id interesse volunt / quod inter Oratorem atque Rhetora. Cantor namque in actum deducit musices praecepta quae musicus docet. Quemadmodum et Orator in actum orandi progreditur ex praeceptis rhetorices / quae rhetor ipse docet. At vero sicut quispiam non meretur dici Orator / qui idem rhetor non sit. Ita profecto nec cantor censeri debet quispiam nisi musicus idem fuerit (Cap. V, ungez. S.);
der Vergleich zwischen musicus-cantor- und rhetor-orator-Verhältnis findet sich bereits bei J. Faber Stapulensis, *Elementa musicalia* (Paris 1496), f. 2.

Auch Musiktheoretiker der ital. Renaissance, wie Vanneo und Zarlino, definieren die musicus-cantor-Relation als arbeitsteiliges Verhältnis. (Vanneo greift zur Erläuterung auf das rhetor-orator- und das iudex-praeco-Verhältnis zurück, Zarlino auf das artifex-instrumentum-Verhältnis). Neu ist bei ihnen dagegen, daß die musicus-cantor-Dichotomie zur Einteilung in musica theorica und practica in Analogie gesetzt wird (vgl. demgegenüber die in II. (1) zit. Belege). Beide Autoren heben hervor, daß der musicus in seiner Eigenschaft als theoricus oder speculativus die für die Praxis geltenden Vorschriften lehrt, während der cantor, der bei Vanneo in traditionellem Sinne als Prototyp des Praktikers, bei Zarlino als e i n Vertreter der Praxis neben dem Komponisten und dem Spieler erscheint, jene Vorschriften durch eine langwierige Übung aufnimmt und in Praxis überführt:

St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533) I, 7: *De musici et cantoris discrimine*: Musicus inquiunt est, cui adest facultas speculationis rationisque musices, non cui cantandi modus practicabilis tantum inest. Vel ut quibusdam placet, qui diverso itinere ad idem tendunt. Musicus est, qui ratione ducente canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumit, et secundum hoc iudicat, et non per sonum. Cantor autem est, qui cantando diutina exercitatione musici praecepta capescit, vocisque sono promit, et ad actum deducit. Ac etiam in eorum numeris includuntur Organistae, Lyrici, caeterique instrumentis music[is] utentes, qui quidem nulla moventur arte, nisi solo Aurium instinctu, sensuque delectabile memoriae commendant. Quemadmodum Poetae naturali potius quam rationis speculatione, carmina constare iudicant (8);
G. Zarlino, *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) I, 11: *Divisione della Musica in Speculativa et in Prattica: per la quale si pone la differenza tra il Musico et il Cantore*: Musico esser colui, che nella Musica è perito... Ma il Prattico, o Compositore, o Cantore, o Sonatore, che egli sia, diremo esser colui, che li precetti del Musico con lungo essercitio apprende et li manda ad effetto con la voce o col mezo di qualcunque arteficiale istrumento. Di sorte che ogni Compositore, il quale non per ragione et per scienza: ma per lungo uso sappia comporre ogni musical Cantilena; et ogni Sonatore di qual si voglia sorte di istrumento musicale, che sappia sonare solamente per lungo uso et iudicio di orecchio (26).

Halten Vanneo und Zarlino am traditionellen Primat der Theorie prinzipiell fest, so relativieren sie das Theorie-Praxis-Verhältnis und damit das musicus-cantor-Verhältnis gleichwohl im Sinne der für die ital. Renaissance charakteristischen Aufwertung der handwerklich-prakt. Tätigkeiten, indem sie darauf hinweisen, daß nicht nur die Praxis auf Theorie, sondern umgekehrt auch die Theorie auf Praxis angewiesen sei. Denn wie der Handwerker ohne Theorie sein Werk nicht regelrecht ausführen könne, so könne der Theoretiker ohne Hilfe des Praktikers das Produkt seiner geistigen Tätigkeit prakt. nicht realisieren. Theor. Betrachtung wird von ihnen dementsprechend ausschließlich als eine Tätigkeit begriffen, die ein prakt. verwertbares Wissen erzeugt – jenes „Leistungswissen", das nach A. v. Martin (*Soziologie der Renaissance*, München ³1974, 42ff.) im 14.Jh. für das gesellschaftliche Bewußtsein in Italien bestimmend geworden war (hierzu Reimer 1978, 23ff.).
Legitimieren Vanneo und Zarlino die Beziehung zwischen musicus und cantor als arbeitsteiliges Verhältnis, so betonen sie gleichwohl, daß über den arbeitsteilig zusammenwirkenden Typen deren Personalunion steht. Diese Wertung entspricht offensichtlich dem Selbstverständnis von Autoren, die in ihrer Doppelfunktion als Theoretiker und Kapellmeister Theorie und Praxis in engster Verbindung sehen. Im Hinblick auf die Vereinigung der beiden mus. Teilbereiche wird die Personalunion beider Typen von Vanneo musicus adaequatus (d.h. in beiden Teilbereichen gleichermaßen ausgebildeter musicus) genannt, von Zarlino – ähnlich wie von Jacobus Leod. (s. oben II. (1)) – musico perfetto (vollendeter, vollständiger musicus):

Vanneo, *op. cit.*: Musicus enim adaequatus diceris, id est utramque speculationem practicamque calens, et e converso, quae practica eiusdem scientiae perfectione constat (8);
Zarlino, op. cit.: Il qualle se alle cose appartinenti alla prattica darà opera, farà la sua scienza più perfetta: et Musico perfetto si potrà chiamare... Ma non dico però, che'l Compositore et alcuno, che esserciti li naturali o arteficiali Istrumenti, sia o debba esser privo di questo nome [musico]: purche egli sappia et intenda quello, che operi; et del tutto renda convenevol ragione; perche a simil persona, non solo di Compositore, di Cantore o di Sonatore: ma di Musico ancora il nome si conviene. Anzi se con un sol nome lo doveßimo chiamare, lo chiamaremo Musico perfetto: percioche dando opera et essercitandosi nell' una et l' altra delle nominate, costui possederà à perfettamente la Musica (26f.).

(3) Die als arbeitsteiliges Verhältnis aufgefaßte musicus-cantor-Relation wird in einer seit dem 16.Jh. nachweisbaren Tradition auf das VERHÄLTNIS ZWISCHEN KOMPONIST UND AUSFÜHRENDEM MUSIKER bezogen. Die Neufassung ist dadurch gekennzeichnet, daß in ihr die Gegen-

überstellung von rational-geistiger und handwerklich-körperlicher Tätigkeit auf das Verhältnis zwischen Komponist und Sänger bzw. Spieler übertragen wird. Während kompos. Tätigkeit als eine primär geistige Tätigkeit aufgefaßt wird, gilt reproduktive Praxis als eine Tätigkeit, die zwar Notenlesen, aber keine Einsicht in die rationalen Grundlagen der Komposition voraussetzt, d.h. als eine im wesentlichen körperlich-handwerkliche Tätigkeit. Da mit der Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit die traditionelle Statusdifferenzierung verbunden bleibt, zeigt die Neufassung der musicus-cantor-Dichtomie die Tendenz zur einseitigen Nobilitierung des Komponisten – eine Tendenz, die die Status- und Rollendifferenzierung zwischen dem komponierenden, organisierenden und leitenden Kapellmeister und dem Ensemble der reproduzierenden Musiker, wie sie sich im Bereich der höfischen und kirchlichen Kapellen herausgebildet hatte, reflektiert.

Nach P. Aaron dürfen „die cantori, citharedi und andere ähnliche nicht musici genannt werden". Denn wie Boethius gelehrt habe, sei ein musicus nur derjenige, „der aufgrund von Vernunft und Klugheit die Fähigkeit" habe, „die Harmonie zusammenzusetzen". Demgegenüber sei der cantore und der einfache citharedo derjenige, der „das vom musico und compositore aufgrund der Lehre komponierte und ans Licht gebrachte harmonische Werk" veröffentliche und offenbar mache. Und deshalb verhalte sich der cantore und der einfache citharedo zum musico „wie der Ausrufer (banditore) zum Bürgermeister (podesta), dessen Befehle und Wille von jenem bekannt und offenbar gemacht und in die Öffentlichkeit geführt werden":

Lucidario in musica (Florenz 1545): ...perche come dal nostro Boetio al capo .34. del primo libro della sua musica è stato detto, i cantori, et citharedi, et altri simili non debbono esser chiamati musici, percioche dice, che il musico è quegli, il quale con ragione, et intelligenza ha facoltà di comporre la harmonia. Et il cantore, et semplice citharedo è quegli, che publica, et fa manifesta l'opera harmonica composta, et in luce prodotta dal musico, et compositore con ragione di dottrina, di maniera che esso cantore, et semplice citharedo sara in comperatione del musico come è il banditore rispetto al podesta, dal quale i commandamenti, et volontà di esso sono fatte note, et manifeste, et in publico adotte (Libro II, Proemio, ungez. S.).

Im gleichen Sinne interpretiert O. Tigrini die musicus-cantor-Beziehung, wenn er die ps.-guidonische Sentenz (s. oben II. (1)) als Gegenüberstellung zwischen rational verfahrenden Komponisten und ausführenden Sängern interpretiert und zum podesta-banditore-Verhältnis in Analogie setzt („Zwischen musici und cantori besteht ein großer Unterschied, denn die musici sind die wahrhaft Wissenden und machen mit ragione die Dinge, die sie in Musik zusammensetzen, und die cantori sind diejenigen, die sie singen"):

Compendio della musica (Venedig 1588): Tra i Musici, et li Cantori si ritrova grandissima differenza: perche i Musici sono veramente scienti, et fanno con ragione quelle cose, che compongono nella Musica, et i Cantori sono, quelli che le cantano.

Schreibt Tigrini eine dem Prestigebedürfnis der Komponisten entsprechende Fassung Guido zu, so geben noch Walther und Forkel eine entsprechende Abgrenzung zwischen musicus und cantor als Text des boethianischen musicus-Kapitels aus, obwohl Boethius selbst das Wort cantor gar nicht verwendet. Unter cantor wird in dieser Fassung der nicht rational verfahrende, sondern nur technisch versierte Sänger verstanden, unter musicus dagegen der theor. gebildete Komponist, der den cantus ordnet und komponiert und von dem, was gesungen wird, Rechenschaft geben kann:

WaltherL (1732), Art. *Cantore*: Sonsten lehret uns Boëthius den Unterscheid zwischen einem Cantore und Musico, in folgenden cap. ult. lib. I. de Musica befindlichen Worten: *Cantor* ille est, qui harmonicae rationis expers, et à musicae scientiae intellectu sejunctus famulatur, nec quicquam affert rationis; is autem *Musicus* est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. Cantor nec discernens Musicam, nec dijudicans, vocem suam flectere quidem, elevare, ac deprimere novit per phthongos, et intervalla; sed musicum systema, variamque modorum ordinationem prorsus ignorat. Musicus ordinat, et componit cantum, scitque eorum quae cantantur rationem reddere;
daran anschl. J. N. Forkel, *Genauere Bestimmung einiger mus. Begriffe* (Göttingen 1780), in: C. Fr. Cramer (Hg.), *Magazin der Musik* I, Hbg 1783, 1054, Anm. 124.

III. Musicus (seit 11. Jh.). Außerhalb der musicus-cantor-Dichotomie ist die Begriffsgeschichte von musicus durch zwei komplementäre Tendenzen bestimmt: einerseits durch Ausweitung, andererseits durch Differenzierung. Ist erstere Tendenz als Entlehnung aus einer sozialen Gruppe in andere Gruppen (social borrowing) zu interpretieren, so ist letztere aus dem Abgrenzungsbedürfnis sozial höherstehender Musiker abzuleiten. Da die breite Anwendung der Bezeichnung zu einer inflatorischen Entwertung führt, sind diese offensichtlich daran interessiert, den Allgemeinbegriff im Sinne herrschender Wertsysteme und sozialer Funktionsbereiche zu unterteilen, um ihre herausgehobene Position zu akzentuieren.

(1) Wird die Bezeichnung musicus zunächst im monastischen Bereich auf den theor. gebildeten Praktiker übertragen (s. oben II. (1)), so wird sie im weiteren auf alle prakt. Musiker bezogen. Auslösender Faktor für diese Entwicklung dürften Bestrebungen prakt. Musiker gewesen sein, sich durch Übernahme einer prestigereichen Bezeichnung aufzuwerten. Musicus wird damit Generalbenennung für sämtliche Musikausübende. Die Ausweitung, die im Zusammenhang mit der musicus-cantor-Dichotomie erst seit Jacobus Leod. zu beobachten ist (s. oben II. (2)), findet sich bereits im 11. Jh. bei Aribo. Dieser unterscheidet in Anlehnung an die Unterscheidung von „künstlicher" und „natürlicher" Musik (s. Pietzsch 1929, 63 ff.) zwischen musici artificiales und musici naturales, d.h. zwischen den die Regeln der ars beherrschenden Musikern und den Spielleuten, die – obwohl der ars musica nicht teilhaftig – „weltliche Lieder untadelig singen, indem sie in der wechselnden Lage der Ganz- und Halbtöne nichts verletzen und zum Schlußton gesetzmäßig zurückkehren". Aribo führt diese Praxis als Beweis dafür an, daß die Musik den Menschen blutsverwandt und angeboren (naturalis) ist, und erklärt sie unter Hinweis auf die platonische Lehre vom mus.-zahlhaften Aufbau der Seele. Ein weiterer Anknüpfungspunkt für seine Unterscheidung lag – wie die Kennzeichnung der histriones als „totius musicae artis expertes" erkennen läßt – in der boethianischen Auffassung vom Naturtrieb (naturalis instinctus) der der Theorie nicht Teilhaftigen (*Inst. mus.*, ed. Friedlein 224, 28 ff., s. oben I. (3)):

De musica (zw. 1068 u. 1078), *De naturali musico et artificiali*: Nobis admodum consanguineam et naturalem esse musicam praecipue possumus ex hoc perpendere, quod quique histriones totius musicae artis expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter

iubilant odas, in varia tonorum semitoniorumque positione nihil offendentes, ad finalem chordam legitime recurrentes. Unde quamvis non vere, verisimiliter tamen tractat Plato de animae genitura, dicens eam compositam musicis proportionibus... Sed histriones et caeteri tales musici sunt naturales non artificiales. Artificialis autem musicus est, qui naturalem omnium specierum: diatessaron, diapente, diapason constitutionem intelligit subtiliter; qui dispositionem troporum naturae pedisse quam cognoscit rationabiliter... (CSM 2, 46f.: 4f. u. 8f.).

Eine entsprechende Ausweitung des musicus-Begriffs auf die Vertreter von Praxis und Poiesis findet sich auch bei Hugo v. St. Victor (gest. 1141), der in Abweichung vom authentischen Boethius-Text (s. oben I. (3)) nicht mehr von „drei Arten, die sich mit der ars musica [im weiteren Sinne] beschäftigen", spricht, sondern kurz von „drei Arten der musici":

Eruditionis didascalicae libri septem II, 13: Tria quoque sunt genera musicorum: unum quod carmen fingit, aliud quod instrumentis agit, tertium quod instrumentorum opus carmenque dijudicat (MignePL CLXXVI, 757);
vgl. Boethius, *Inst. mus.* I, 34: Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat (ed. Friedlein 224, 25–28).

Das Nebeneinander von ausgeweiteter und spezieller Wortverwendung findet noch um 1500 seinen Niederschlag in einer vierteiligen Musikerklassifikation. In ihr werden musici und cantores zu e i n e m Genus zusammengefaßt und den Ausführenden des cantus planus, den Sängern mensurierter Musik und den – Singen und Körperbewegung miteinander verbindenden – Histriones und Mimi gegenübergestellt:

Fr. Gaffori, *Practica musicae* (Mailand 1496): Quatuor genera musicorum [in marg.]. Primum genus est eorum qui circa prosam versantur. suum potius verbis quam melodia exprimentes conceptum: ut Oratores et lectores: et qui etiam in divinis antiphonas modulantur et psalmos... Secundum genus est eorum qui non modo mentis conceptum sed et syllabas ipsas breves et longas (quod poetarum est) metrica consideratione pronuntiat ... Tertium genus est eorum qui alterutra invicem sonoritate certis intervallorum dimensionibus melodiam ac dulcem efficiunt cantilenam... hos proprie musicos et cantores vocant. Quartum genus histrionicae et mimicae arti dicari solet: et his ad vocis immitationem gestibus corporis commoventur ut saltationibus et choreis (Cap. I, ungez. S.);
daran anschl. J. Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (Nürnberg [1511] ²1512) V: *De Quattuor musicorum generibus*: Quid est Musicus: Est eorum peritus / quae melodie accidunt. Quot sunt genera musicorum: Quattuor... (ungez. S.); es folgt derselbe Text wie bei Gaffori, nur mit Vertauschung von drittem und viertem Genus; nach der Stelle „hos proprie Musicos vocant atque cantores" schließt sich der unter II. (2) zit. Text der musicus-cantor-Dichotomie an; ihm folgt ein Hinweis auf die uneigentliche Verwendung von musicus: Mimi igitur ceterique modulatores / musices imperiti / proprie musici non sunt;
die von Cochlaeus im Schlußsatz angesprochene terminologische Problematik klingt noch bei J. Mattheson, *Der mus. Patriot* (Hbg 1728), an: Das Studium Musices war also damahls nicht unter den Pöbel gerathen, (ist es auch noch heute nicht, ob sich gleich Geiger und Pfeiffer Musici nennen)... (67).

(2) Seit dem 16. bzw. 17. Jh. setzt sich die mit differenzierenden Bestimmungswörtern versehene Bezeichnung musicus im Bereich der höfischen und städtischen Musikkultur als AMTSBEZEICHNUNG FÜR PRAKTISCHE MUSIKER durch. Angesichts der Offenheit des musicus-Begriffs ist es verständlich, daß man in beiden Bereichen dazu übergeht, den jeweils gemeinten Musikertyp hinsichtlich seines Funktionsbereichs – und damit hinsichtlich seines sozialen Ranges – durch Zusatzbestimmungen oder Kompositabildungen zu kennzeichnen. Als soziale Indizes des Grundworts werden einerseits die Bestimmungswörter „Kammer" (ital. da camera) und „Hof", andererseits „Rat" und „Stadt" verwendet. – Mit näherer Bestimmung erscheint die ital. Wortform musico seit dem späten 16. Jh. in Archivalien oberital. Höfe in der Bezeichnung musico da camera (oder musico di camera) – ein Titel, der sich auf das Mitglied der höfischen Kammermusik (→ Kammermusik I. (3)) bezieht (Belege in: St. Cordero di Pamparato, *Emanuele Filiberto di Savoia protettore dei musici*, RMI XXXV, 1928; ders., *I musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia* [Bibl. della Soc. stor. subalpina CXXI], Turin 1930). Das dtsch. Äquivalent Kammermusikus ist im 18. und 19. Jh. Titel („Charakter") für die Mitglieder der höfischen Kammermusik im Unterschied zum Personal der Hofoper, das den Titel Hofmusikus führt. Allerdings werden beide Titel auch als Amtsbezeichnung für sämtliche Hofmusiker verwendet:

KochL (1802), Art. *Kammermusikus*: Kammermusikus, ist der gewöhnliche Charakter, den die mehresten Regenten den Mitgliedern ihrer Hofkapelle zu ertheilen pflegen. An verschiedenen Höfen bekommen nur diejenigen Tonkünstler diesen Charakter, durch welche die Stimmen der Tonstücke bey der Kammermusik besetzt werden; die übrigen zur Kapelle gehörigen Mitglieder aber erhalten den Charakter eines Hofmusikus. An einigen Höfen ist es auch gebräuchlich, daß jedes Mitglied der Kapelle den Charakter eines Hofmusikus bekömmt;
daran anschl. u.a. die Art. in: KochHwb (1807), SchillingL (1840) u. DommerL (1865).

Im Bereich städtischer Musikkultur ist Musicus seit dem frühen 17. Jh. als Amtsbezeichnung für die von dtsch. Städten angestellten Instrumentalisten nachweisbar. Die meist verwendeten Komposita Rats- und Stadtmusicus, die bis zum frühen 19. Jh. im aktuellen Gebrauch bleiben, ersetzen hier die ältere Bezeichnung Stadtpfeifer (so in Hof 1609; nach MGG IX, 1086). Ob die Umbenennung sachlich durch Einbeziehung von Streichinstrumenten motiviert ist oder sich am Sozialprestige der Bezeichnung Musicus orientiert, ist ungeklärt.

(3) Die extensive Anwendung von Musicus im Bereich der Praxis führt dazu, daß man im 18. Jh. unter Musicus den PRAKTISCHEN, insbesondere den AUSFÜHRENDEN MUSIKER versteht. Während Kuhnau den Akzent des Musicus-Begriffs noch auf das Moment der Praxis im weiteren Sinne (d.h. unter Einschluß der Komposition) legt, bemerkt Walther im Anschluß an BrossardD (1703), daß im zeitgenössischen Sprachgebrauch die Bedeutung „ausführender Musiker" überwiegt:

J. Kuhnau, *Der mus. Quack-Salber* (Dresden 1700): Die Music ist ja ein Practicum, und wie soll das Ohr, auff dessen Vergnügung sie zielet, von ihrer Süssigkeit etwas empfinden, wenn nicht der Musicus in der Action begriffen ist, und sein Instrument würcklich hören lässet. Und ist ein Musicus ohne Praxi eben so was ungeräumtes, als ein Redner, der aber stumm ist... Was die Profession anbetrifft, so sind etliche gleichsam unter denen Musicis wie die Könige zu achten, die, so zu reden, den Scepter führen, und andern Gesetze vorschreiben: das ist, welche der Composi tion hauptsächlich obliegen, und die Stelle derer Capellmeister vertreten. Die andern sind entweder Vocal- oder Instrumental-Musici (ed. Benndorf 243f.);
WaltherL (1732), Art. *Musico*: Musico (*ital.*) Musicien (*gall.*) Musicus (*lat.*) bedeutet so wol einen Componisten, als Executorem; doch leget es der Usus mehr dem Executori, als dem Com-

ponisten bey. s. *Brossard.* Diction. p. 77;
vgl. BrossardD (1703): *MUSICO.* veut dire, MUSICIEN. Ce terme se dit égallement bien et de celuy qui *compose*, et de celuy qui exécute la Musique; mais l'usage le donne plus souvent à celuy qui exécute, qu'à celuy qui *compose.*

Die Grundbedeutung „ausführender Musiker" geht von Musicus auf das seit dem 18.Jh. hervortretende dtsch. Äquivalent Musiker über. – Eine weitergehende semantische Sonderentwicklung macht die ital. Wortform musico durch, die im 18./19.Jh. nicht mehr allgemein auf ausführende Musiker, sondern speziell auf Sänger, insbesondere auf Kastraten, bezogen wird. Bei letzterer Wortverwendung handelt es sich offensichtlich um eine euphemistische Umschreibung für castrato/eunuco/evirato:

WaltherL, loc. cit.: Die heutigen Italiäner verstehen durch einen Musicum sonst nichts, als einen blossen Sänger. s. *Matthesonii* Crit. Mus. T 2. p 91;
Mattheson, der sich an der zit. Stelle (*Critica musica* II, Hbg 1725, 91) auf L. Zacconi, *Prattica di musica* (Venedig 1592) I, 4, bezieht, fährt fort: Der spielet / heißt Suonatore; der aber setzet / Compositore. Indessen sind sie alle miteinander Practici;
während ital.-dtsch. Wörterbücher als ehemalige Bedeutung von musico „Eunuch, Kastrat" angeben, verzeichnet das *Diz. etimologico ital.* von C. Battisti u. G. Alessio (IV, Florenz 1965) nur für die adjektivische Form und nur für das 19.Jh. die Bedeutung „entmannt, kastriert", und zwar mit dem Hinweis „come i cantori della Cappella Sistina" (2536).

Ansätze für die ital. Sonderentwicklung kann man in Belegen sehen, in denen musico bereits als Sängerbezeichnung der Instrumentalistenbezeichnung suonatore gegenübersteht; so in einer Archivalie über die Besetzung der 1562 neu gegründeten Turiner Hofkapelle (nach MGG XIII, 988). – Wohl als Folge der Bedeutungsentwicklung von musico setzt sich im Ital. musicista, aus musica und -ista, als Bezeichnung für Musiker, Musikkenner und Komponisten durch. (Das bereits im Vlat. geläufige Suffix -ista bezeichnet den Anhänger einer bestimmten Disziplin oder Doktrin sowie den, der sich mit etwas beschäftigt).

IV. Cantor. (1) Im Sprachgebrauch der röm. Antike und des lat. Mittelalters ist cantor Generalbezeichnung für alle Sänger. Das Wort wird dementsprechend mit Bezug auf die unterschiedlichsten Sängertypen angewendet. Bezieht es sich bei Cicero u.a. auf den Theatersänger, so erscheint es in der Vulgata, in der frühchristlichen Epigraphik und im patristischen Schrifttum mit Bezug auf israelitische und christliche Sänger (Belege in: *Thesaurus ling. lat.* III, s.v. *cantor*). Hiervon ausgehend wird cantor im kirchenamtlichen Sprachgebrauch als Bezeichnung für die Mitglieder des liturgischen Sängerchores verwendet; so in den römischen Bezeichnungen ordo cantorum und scola cantorum (erstmals um 700 bzw. um 750 in den Archivalien und Zeremonialbüchern der päpstlichen Kurie belegt; Nachweise bei Smits van Waesberghe 1969, 16). In dieser Verwendung bezeichnet cantor einen niederen, nicht zum Zölibat verpflichteten Rang der klerikalen Ämterhierarchie:

Julianus, *Epitome lat. novellarum Justiniani* (Mitte 6.Jh.) IV, 9: cuius [gradus] clericus non prohibetur uxorem habere qualis est gradus cantorum et lectorum (nach *Thesaurus ling. lat.* III, loc. cit.);
Amalarius v. Metz, *De ecclesiasticis officiis* (1. Hälfte 9.Jh.) III, 5: Septem gradus sunt ordinatorum, octavus cantorum, nonus et decimus auditorum utriusque sexus (MignePL CV, 1109).

Als Bezeichnung für den liturgischen Sänger ist cantor lat. Ersatzwort für die ältere, dem Griech. entlehnte Bezeichnung psalmista:

vgl. *Statuta ecclesiae antiqua* (Gallien, 2. Hälfte 5.Jh.), Canon 98: Psalmista, idest cantor, potest absque scientia episcopi, sola iussione presbyteri, officium suscipere cantandi (ed. Ch. Munier, Paris 1960, 99, = MignePL LVI, 888c).

Gegenüber Gurlitt (1950, 26f.) ist zu betonen, daß cantor noch bei Isidor von Sevilla keinen Eingang in die weitgehend dem Griech. entlehnte Terminologie der klerikalen Ämter gefunden hat (*Etymologiae* [frühes 7.Jh.] VII, 12, 2f.: quorum [clericorum] gradus et nomina haec sunt: ostiarius, psalmista, lector, exorcista, acolythus, subdiaconus, diaconus, presbyter, episcopus; ed. Lindsay). Cantor erscheint hier lediglich in den auf psalmista bezogenen Erläuterungen („Lektoren sind nach dem Lesen, Psalmisten nach dem Singen der Psalmen genannt. Jene kündigen dem Volk an, was folgt, diese singen, damit sie die Seelen der Zuhörer zur Reue antreiben... Sänger aber wird einer genannt, weil er mit der Stimme im Gesang singt. Von diesen werden in der ars musica zwei Arten genannt... Vorsänger und Nachsänger"):

op. cit. VII, 12, 24 u. 26: Lectores a legendo, psalmistae a psalmis canendis vocati. Illi enim praedicant populis quid sequantur, isti canunt ut excitent ad conpunctionem animos audientium... Cantor autem vocatus quia voce modulatur in cantu. Huius duo genera dicuntur in arte musica... praecentor et succentor (ed. Lindsay).

In späteren, auf Isidor zurückgreifenden Texten ist die ungebräuchlich gewordene Bezeichnung psalmista durch cantor ersetzt worden:

Inst. canonicorum (Aachen 816): Cantorem autem, sicut traditum est a sanctis patribus, et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet (MGH, Legum Sectio III, Concilia II, 1, 414);
vgl. Isidor, *De ecclesiasticis officiis* II, 12: Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet (MignePL LXXXIII, 792).

Eine Spezialisierung der Wortbedeutung von cantor im Sinne von „Vorsänger, Chorleiter" (s. unten IV. (3) (a)) ist trotz gegenteiliger Hinweise in der musikwiss. Literatur vor dem 10.Jh. nicht nachweisbar. Noch in den Ordnungen für das gemeinschaftliche Leben der Kleriker in den Stiften, der *Regula canonicorum* (Metz um 760) und der zit. *Inst. canonicorum* (Aachen 816), erscheint cantor ausschließlich als Bezeichnung für sämtliche Sänger der Liturgie (*De cantoribus*, Cap. 50 bzw. 137; nach Schuler 1966, 170). Anlaß für Fehlinterpretationen waren offensichtlich Belege, in denen cantor bereits vor dem 10.Jh. mit Bezug auf einen Vorsänger verwendet wird. Doch geht aus anderen Belegstellen, in denen sämtliche Mitglieder des liturgischen Sängerchores als cantores bezeichnet werden, hervor, daß cantor auch in den fraglichen Belegen im Sinne von „ein Sänger", d.h. „einer der Sänger", zu verstehen ist:

Benedicti Regula (um 540) IX, 7: Quam dum incipit cantor dicere, mox omnes de sedilia sua surgant (ed. Hanslik 55);
Amalarius, *op. cit.* I, 22: ex persona ipsorum cantat cantor cantica, quae caeteri non possunt cantare („aus deren Rang singt ein Sänger..."; MignePL CV, 1040); vgl. die Überschrift *De choro cantorum* (*op. cit.* III, 3).

*

Exkurs: Für den Vorsänger und Leiter des liturgischen Sängerchores sind bis zum 10. Jh. und darüber hinaus u.a. folgende von cantor abgeleitete Bezeichnungen zu belegen: primicerius can-

torum (der Erste, der Oberste der Sänger), primicerius scholae cantorum (Vorsteher der Sängerschule), daraus primicerius; cantor primus, archicantor (aus griech. archi-, der Erste, und cantor); Belege: *Thesaurus ling. lat.* III, loc. cit.; Du Cange, *Glossarium* II, s. v. *cantores*; GS I, 28a; Smits van Waesberghe 1969, 678; MGG XI, 692. Auch nach Einführung der Amtsbezeichnung cantor (s. unten IV. (3)(a)) wird in England und Frankreich die Bezeichnung praecentor (Vorsänger) verwendet (nach Schuler 1966, 170f.). In den Archivalien von Notre-Dame in Paris überwiegt im 11. und 12. Jh. die Bezeichnung praecentor, seit dem 13. Jh. die Bezeichnung cantor (nach Birkner 1962, 109, Anm. 2).

*

Von einer primär kirchlichen Bindung des Wortes cantor, wie u.a. von Gurlitt (1950, 27) vorausgesetzt, kann im Mittelalter trotz der langen kirchlichen Verwendungstradition keine Rede sein. Nicht nur bleibt neben dem kirchlichen Wortgebrauch die profane Verwendung erhalten (so wird Walther von der Vogelweide in den Reiserechnungen des Bischofs Wolfger von Passau als cantor bezeichnet: „dem Sänger Walther von der Vogelweide fünf Schillinge für einen Pelzrock"); auch im kirchlichen Musikschrifttum wird das Wort neben seiner primären Verwendung (s. unten IV. (2)) zur Bezeichnung weltlicher Sänger gebraucht:

Wolfger v. Passau, Reiserechnung (12. 11. 1203): Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio. V. sol. longos (ed. I. v. Zingerle, *Reiserechnungen Wolfger's v. Ellenbrechtskirchen*, Heilbronn 1877, 14);
Archivalie (Köln 1260): Alexander joculator vel cantor (nach MGG IX, 1087);
Engelbert v. Admont, *De musica* (um 1300): Metricus enim modus est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore (GS II, 289a).

(2) (a) Der kirchlichen Verwendung entsprechend ist cantor im mus. Fachschrifttum des Mittelalters Bezeichnung für den AUSFÜHRENDEN DES EIN- ODER MEHRSTIMMIGEN KIRCHENGESANGS und somit Inbegriff des mus. Praktikers. In praxisorientierten Lehrschriften wird der Adressat des Textes gelegentlich direkt als cantor angesprochen („Dringend ermahne ich dich, kluger cantor, dir diese [Töne] vollkommen einzuprägen"). Regeln werden dementsprechend als Anweisungen für cantores formuliert:

Mailänder Organum-Traktat (um 1100): Flagito te prudens cantor has perfecte discere (ed. Eggebrecht 111: 26); Gulielmus monachus, *De praeceptis artis musicae* (um 1480): Finem cunctorum cantor dignosce tonorum (CSM 11, 57); Anon. ex Cod. Vat. Lat. 5129 (um 1400): Ista est quaedam regula contrapuncti ultra alias peroptima et ad cantores utilissima quae sic incipit (CSM 9, 45).

Der Orientierung am Leitbild des theor. gebildeten Praktikers entspricht die immer wieder verwendete toposhafte Unterscheidung zwischen gelehrten und ungelehrten Sängern:

peritus cantor: Anon. Vivell (um 1070), ed. Smits van Waesberghe 107: 85, 131: 93; Anon., Traktat A. de la Fage (12./13. Jh.), ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 16: IV, 12; 32: XII, 11; Adam von Fulda, *Musica* (1490), GS III, 355a;
imperitus cantor: Anon. de la Fage, ibid. 13: Proemium 5 u. 16;
indoctus cantor: Johannes Affl., *De musica* (um 1100), CSM 1, 106: XV, 15;
iners cantor: Ps.-Odo, *Dialogus* (frühes 11. Jh.), GS I, 257a u. 263a.

Entsprechende Differenzierungen erscheinen auch im Zusammenhang mit der Unterscheidung von ars und usus (s. oben II. (1)); so in den *Quatuor principalia*, die – wohl in Anlehnung an die boethianische Gegenüberstellung von imperium und servitium (s. oben I. (3)) und in Anspielung auf den mit der artifiziellen Musikpraxis seit Johannes Affl. verbundenen Begriff der ars liberalis (s. CSM 1, 51: II, 1 ff.) – zwischen cantores musicales und cantores ministrales („unfrei dienenden" Sängern) unterscheiden:

Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.): Isti non sunt cantores musicales, qui secundum artem et rationem modulantur, sed potius dici possunt cantores ministrales, qui non secundum artem sed usum canunt (CS IV, 295b; Parallelfassung CS III, 362a).

*

Exkurs: Gegenüber der Dichotomie des cantor-Begriffs hat die vierteilige Klassifikation der cantores bei Arnulf v. St. Gillen, *De differentiis et generibus cantorum* (15. Jh.), GS III, 316–318, nur periphere Bedeutung. In ihr werden die Einteilungskriterien ‚ungelehrt/gelehrt' mit den Kriterien ‚ohne natürliche Veranlagung/mit natürlicher Veranlagung' kombiniert, so daß sich folgende Genera ergeben: 1. cantores, die weder gelehrt noch natürlich veranlagt sind, 2. cantores, die zwar ungelehrt, aber begabt und durch Gewohnheit (usus) geschult sind (vgl. oben III. (1) den Begriff des musicus naturalis), 3. cantores, die der ars kundig, aber aufgrund mangelnder Veranlagung nicht zur Ausübung, sondern nur zur Lehre geeignet sind, 4. cantores, die natürliche Veranlagung mit Kenntnis der ars vereinigen.

*

Erweist sich der Ausdruck cantor aufgrund der mit ihm verbundenen gegensätzlichen Attribute als wertneutrale Bezeichnung, so erscheint er – möglicherweise im Gegenzug zu den von der musicus-cantor-Dichotomie ausgehenden pejorativen Tendenzen (s. oben II. (1)) – gleichwohl auch mit positiver Akzentuierung. Wie bereits bei Regino v. Prüm (s. oben II. (1)) wird für den cantor in den betreffenden Belegen eine enge Verbindung von theor. Wissen und prakt. Können vorausgesetzt („Unkenntnis der musica macht aus einem cantor einen Possenreißer"):

Ps.-Odo, *Dialogus*: ignorata musica de cantore ioculatorem facit (GS I, 257a);
Anon. Vivell: Et quia non potest esse cantor sine hac arte, itaque hanc exposui (ed. Smits van Waesberghe 101: 28);
Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (1274): Palma est clavis, figura, sive instrumentum... sine cuius notitia scientia nulla; nec alias cantor, sed ioculator seu iauglator reputatur (GS III, 23a).

Der positive cantor-Begriff findet sich selbst in der kompilatorischen Überl. der musicus-cantor-Dichotomie (s. oben II. (1), *Exkurs* 2). In unmittelbarem Anschluß an die ps.-guidonische Sentenz wird hier häufig der folgende, das Stichwort bestia aufgreifende Versus angeführt:

Bestia non cantor qui non canit arte sed usu. / Non vox cantorem facit artis sed documentum („Ein Tier, aber nicht ein cantor ist der, der nicht nach der ars, sondern nach der Gewohnheit singt. Nicht die Stimme macht den cantor, sondern die Unterweisung der ars"); überl. u. a. bei: Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279), CS I, 252b; Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.), CS IV, 203b; Anon. XI, *Tract. de musica plana et mensurabili* (15. Jh.), CS III, 416a;
vgl. Petrus dictus palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): Non enim dicitur musicus vel cantor sed bestia, qui facile aut praesumptuose plures cantus emendat... (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 507.

Der Vers geht demnach nicht von einem polemisch gegen den cantor gerichteten Sinn der ps.-guidonischen Sentenz aus (s. oben II. (1)), sondern interpretiert sie offensichtlich im Sinne eines arbeitsteiligen Verhältnisses zwischen mu-

sicus und cantor (s. oben II. (2)): „Zwischen musici und cantores ist ein großer Unterschied / Diese singen, jene wissen, was die musica anordnet...“.

(b) Eine fachspezifische Bedeutungseinengung erfährt cantor in der Organumlehre des 11. und 12. Jh. In Entsprechung zur Verwendung von cantus als Bezeichnung für die vorgegebene Stimme wird hier mit cantor der AUSFÜHRENDE DES CANTUS in Abgrenzung vom Sänger der Organalstimme (subsecutor, discantor, organizator) bezeichnet:

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): subsecutor numquam tamen descendere debet nisi illo inferiores voces cantor admiserit (CSM 4, 203: XVIII, 24);
Anon., Trakt. A. de la Fage (12./13. Jh.): cantor primus debet incipere cantum et semper finire, posterior vero discantor debet incipere ac finire; similiter autem et organizator (ed. Handschin, AMl XIV, 1942, 26; in der Edition Seay andere Textfassung);
Anon., *Vatikan. Organum-Trakt.* (1. Hälfte 13. Jh.): cantor debet precedere organizator uero sequi. et cantor debet primitus finire (ed. Zaminer 185, 2–4).

Mit Bezug auf den Ausführenden einer bestimmten Stimmlage (Baß) erscheint cantor neben sopranus, tenorista und contratenorista noch im 15. Jh. in den Archivalien von St. Peter in Rom (nach MGG XI, 699). Ob ein Traditionszusammenhang mit dem cantor-Begriff der Organumlehre besteht, wäre erst aufgrund entsprechender Belege des 13. und 14. Jh. zu entscheiden.

(3) Als AMTSBEZEICHNUNG bezieht sich cantor seit dem späten 10. Jh. nicht mehr allgemein auf einen Sänger, sondern auf den Leiter und Lehrer des liturgischen Chorgesangs oder nur auf letzteren. Daneben bleibt der umgangssprachliche Wortgebrauch erhalten, so daß beide Verwendungsweisen oft in ein und derselben Quelle nebeneinander erscheinen:

Dtsch. Kirchenordnung (1193): Cantoris officium est chorum... regere, et... cantores... in tabula ordinare (nach Gerbert, *De cantu* I, 304, Anm. b; „Es ist das Amt des Kantors, den Chor... zu leiten und... die [zum Dienst eingeteilten] Sänger auf der Tafel aufzuführen“);
die Ingolstädter Schulordnung (1597) spricht vom Schulmeister und den „Cantoribus, darunter der Cantor [im Sinne von IV. (3) (b)] auch einer ist“ (nach Niemöller 1969, 634).

Noch Kuhnau und Walther unterscheiden zwischen weiter und enger Wortbedeutung:

J. Kuhnau, *Jura circa musicos ecclesiasticos* (Lpz. 1688), Cap. I, § 17: Vocales sunt Cantores vel latè sic dicti, quales sunt qui cantant vocem... Vel Cantores strictè accepti, qui regulariter ultra cantare Chorum ac Musicam dirigere, insuperque scholis simul praefici consueverunt (nach Krickeberg 1965, 102f.);
WaltherL (1732), Art. *Cantore*: Cantore [*ital.*] Cantor [*lat.*] bedeutet [1. jeden Sänger überhaupt. [2. Diejenige Person insonderheit, welcher bey einer Kirche das Singen anbefohlen ist, oder einen Vorsänger.

(a) Die Spezifizierung von cantor zur Amtsbezeichnung für den LEITER, LEHRER UND ORGANISATOR DES LITURGISCHEN CHORGESANGS erfolgt im Bereich der Bischofs- und Kollegiatskirchen. Während die früheren Regeln für das gemeinschaftliche Leben der Kleriker in den Stiften die Sänger der Liturgie allgemein als cantores bezeichnen und deren Leiter nicht erwähnen (s. oben IV. (1)), ist die Amtsbezeichnung cantor erstmals in einer Urkunde des Mainzer Erzbischofs von 976 zu belegen. Ihr zufolge hat der cantor die Knabenkanoniker im Chorgesang zu unterrichten, wobei er über ein begrenztes Züchtigungsrecht verfügt („nullus invito magistro ad correptionem scolarium manum extendat: nisi cantor, dum cantum hesternum recitant, eos corripiat“). Einer weiteren Mainzer Quelle des frühen 11. Jh. ist zu entnehmen, daß dem cantor die Anordnung und Durchführung des Chorgesangs zusteht („ordinatio cantus ad cantorem spectat“) und daß er „in Abwesenheit des Dekans eine gewisse Korrektionsgewalt über die in Ausübung ihrer liturgischen Obliegenheiten säumigen Mitglieder des Kapitels“ ausübt (nach Biskamp 1909, 38f.).
In den Mainzer Quellen bezieht sich cantor somit nicht mehr umgangssprachlich auf einen Sänger, sondern auf einen Amtsträger, der durch eine Amtskompetenz, d.h. einen institutionalisierten Bereich von Aufgaben, definiert ist. Diese Amtskompetenz, das sog. officium cantoris, wird in den späteren einschlägigen Quellen jeweils genau fixiert. Sie umfaßt in der Regel die Leitung des liturgischen Chorgesangs, den Gesangunterricht der Knabenkanoniker sowie organisatorische und disziplinarische Aufgaben (u.a. Einteilung der Kleriker für den Chor- und Messedienst):

Dtsch. Kirchenordnung (1193): Cantoris officium est chorum in cantuum elevatione et depressione vel per se, vel per succentorem suum [s. unten] regere, et in omni duplici festo lectiones legendas canonicis praesentibus iniungere, chronica paschalia singulis annis mutare, cantores, lectores et ministros altaris in tabula ordinare. Ad illum pertinet instructio puerorum et disciplina, et eorundem admissio et ordinatio (nach Gerbert, *De cantu* I, 304, Anm. b);
die einschlägigen Archivalien der Paduaner Kathedrale, der *Liber ordinarius* (nach 1250) und die *Statuta* (1399), leiten die detaillierten Dienstvorschriften jeweils mit der Formel „ad officium cantoris spectat“ ein (ed. G. Vecchi, in: *Uffici drammatici padovani*, Florenz 1954, 163–171).

Die Einführung der Amtsbezeichnung cantor ist in einer Neuverteilung bestimmter Aufgaben innerhalb der Dom- und Kollegiatskapitel begründet. Hierbei sind nach Schuler (1966, 170f.) verschiedene Parallelentwicklungen zu unterscheiden: 1. Das Amt des primicerius (s. oben IV. (1), *Exkurs*) wird in zwei neue Ämter, das Amt des cantor und das des scholasticus, des Lehrers der Stiftsschule, aufgeteilt. 2. Der primicerius wird in scholasticus umbenannt; dieser tritt später – so an den meisten dtsch. Domkapiteln – einen Teil seiner Aufgaben an den cantor ab. 3. Wo – wie an einigen frz. und engl. Kathedralen – das Amt des primicerius ungeteilt auf den cantor übergeht, umfaßt die Amtskompetenz des letzteren auch die Unterweisung der Knaben, die Aufsicht über die Schulen und die Ausübung einer gewissen Disziplinargewalt. Ähnliches gilt für die Fälle, in denen das Amt des scholasticus in das des cantor umgewandelt wird. Daneben bleibt, so z.T. in Frankreich, Italien und Spanien, primicerius als Bezeichnung für den Leiter des Chorgesangs erhalten.
In dem Maße, in dem das gemeinschaftliche Leben der Kleriker in den Stiften der Bischofs- und Kollegiatskirchen im Spätmittelalter aufgegeben wird und die Kapitelsmitglieder bestimmte Aufgaben an Stellvertreter (vicarii) delegieren (Schuler 171), erfährt das Amt des Kantors und die mit ihm verbundene Amtsbezeichnung eine grundlegende Wandlung. Indem der Stellvertreter des cantor, der succentor (subcantor, „Unterkantor“), zunächst die alltägliche Leitung des Chorgesangs und den Gesangunterricht in der Stiftsschule, später auch die übrigen mus. Funktionen übernimmt, wandelt sich das officium canto-

ris zu einer Kapitelswürde (dignitas) mit vorwiegend administrativen, jurisdiktionellen und repräsentativen Aufgaben. (Aus den von Birkner [1962, 110] ausgewerteten Archivalien von Notre-Dame in Paris geht hervor, daß hier auch das Amt des succentor im 11.–13. Jh. eine entsprechende Entwicklung durchmacht). Quellen des 13. Jh. (wie Bremen 1244) nennen als mus. Aufgabe des cantor nur noch die Leitung des Chors an Festtagen, betonen demgegenüber aber repräsentative Funktionen und die damit verbundene Verwendung von Statussymbolen wie baculus, cappa, pluviale und mitra (hierzu Birkner 109f., Schuler 171, Niemöller 1969, 584f.). Andere spätmittelalterliche Quellen (so Hadersleben 1309) heben die Aufsichtsfunktion des cantor über die Einhaltung des Ritus hervor:

Archivalie (Bremen 1244): Cantor vero in illis solempnitatibus, in quibus tenetur incedere baculatus medios inter alios duos Cantores, regimen habebit, in cantando, psallendo etc. Item ad cantorem pertinet regnum et provisio organorum (nach Niemöller 182, Anm. 5);
Statuten des Haderslebener Kollegiatsstiftes (1309): Cantor ecclesiam et chorum honestis moribus et disciplinis regat, errantes in legendo et cantando corrigat, quemadmodum ex usu esse hoc putaverit (ibid., Anm. 4).

Im Spätmittelalter sind umgangssprachliche und institutionsspezifische Wortbedeutung von cantor somit vollständig auseinander getreten. In polemischer Auseinandersetzung mit der Kapitelswürde cantor stellt Rodericus Zamorensis dementsprechend fest:

Spiegel des menschlichen Lebens (Augsburg 1479) XV: *Von der eer wirdigkeyt vnd forteyl Cantoris. daz ist des singers*: die singer diser zeit singent selber nit… Sy halten es für ein schand das sy singen got dem herren. vnd wöllen doch singer geheyssen sein. Sy söltend billicher schweyger wann singer geheyssen werden (nach G. Schünemann, *Gesch. d. dtsch. Schulmusik* II, Lpz. 1932, 10f.).

Der als cantor bezeichnete Amtsträger wird in den Statuten der betreffenden Institutionen nicht nur hinsichtlich seiner normierten Rolle definiert, sondern auch im Hinblick auf seinen Status, d.h. seine Position innerhalb der Ämterhierarchie. Im Unterschied zur sich wandelnden Rolle erweist sich dieser Status als äußerst resistent. Innerhalb der Dom- und Kollegiatskapitel, deren Struktur sich in Frankreich bis zur Revolution, in Deutschland bis um 1800 nicht wandelt, steht der cantor an zweiter (Birkner 108f.) bzw. an dritter oder vierter Stelle (Niemöller 584):

Archivalie (Bingen 1403): Cantor autem, qui voce et arte in cantando sit perfectus, quartus Praelatus Ecclesiae (nach Niemöller 220, Anm. 4); vgl. oben IV. (1) das Isidor-Zitat, *De eccl. off.* II, 12.

(b) Seit Ende des 15. Jh. ist die Amtsbezeichnung Cantor auch in den Archivalien der dtsch. Stadtpfarrschulen (Lateinschulen) zu belegen. Abweichend von ihrer Verwendung in den Statuten der Bischofs- und Kollegiatskirchen, bezeichnet sie hier einen vom Schulmeister (magister scolarium) angestellten und besoldeten Lehrer, dem der Musikunterricht übertragen ist, während der Schulmeister selbst als Leiter der vom Schülerchor ausgeführten Kirchenmusik fungiert. „Die Amtsbezeichnung dieses Lehrers… ist… durch eine gesangliche Aufgabe innerhalb der Schule begründet, die die Stellung des Schulmeisters als Regens chori zunächst gar nicht berührte" (Niemöller 1969, 492):

Bericht (Biberach um 1535): Der Schuolmaister hat alle feyerabend vnd all feyrtäg die Khürchen mit singen müessen versehen… Der Schuolmaister hat müessen ain Cantor haben, der das gesang hat gelehrt, wie man in der Khirchen hat müssen singen (nach Niemöller 630);
die Ingolstädter Schulordnung (1597) regelt den Kirchendienst des Schulmeisters mit den „Cantoribus, darunter der Cantor auch einer ist" (s. oben Einleitung von IV. (3)) und ordnet an, „die praecepta musices… durch den Cantorem, deßwegen er nomen cantoris hat, die kleinen Knaben [zu] docirn" (nach Niemöller 634); weitere Belege ibid., Sachregister, s. v. *Cantor (vorreformatorisch)*, 811;
die im Bereich der Lateinschule des 15./16. Jh. ausgebildete Rangordnung „Schulmeister – Cantor" ist noch im thüringischen Sprachgebrauch des 18. Jh. nachweisbar:
WaltherL (1732), Art. *Cantore*: In Thüringischen Flecken, und theils Dörffern, wo zweene Schul-Diener sind, heisset der, so die Music besorget, und die Chorale singet: *Rector* und Schul-Meister; und der Organist, gemeiniglich: *Cantor.*

Der seit ca. 1400 nachweisbare Typ des untergeordneten Musiklehrers wird zunächst als succentor („Unterkantor") bezeichnet. Die Umbenennung in Cantor erfolgt dort früher, wo „eine Titelkollision mit einem etwaigen Stiftscantor entfiel", so vor allem in Süddeutschland (Niemöller 628). Nach 1500 ist in den Archivalien der Lateinschulen vereinzelt eine Zusammenfassung der mus. Kompetenzen nachweisbar: Während der Schulmeister vom Kirchendienst freigestellt wird, übernimmt der Cantor sämtliche mus. Funktionen in Kirche und Schule. Hierbei handelt es sich um eine Regelung, die erst im Bereich des lutherischen Schulwesens institutionalisiert wird (s. anschl. (c)).

(c) Vom lutherischen Schulwesen wird Cantor als Amtsbezeichnung für den mit Gesangunterricht und Kirchenmusik beauftragten Lehrer übernommen; so bereits in der Wittenberger Schulordnung von 1533 (nach Gurlitt 1947, 164). Institutionsgeschichtliche Voraussetzung für diesen Typus, der sich im 16. Jh. in verschiedenen landeskirchlichen Modifikationen herausbildet und bis um 1750 für die Musikkultur protestantischer Städte bestimmend bleibt, ist die Freistellung des Schulmeisters von mus. Aufgaben zugunsten einer Konzentration auf den am humanistischen Bildungsideal orientierten wiss. Unterricht und – daraus resultierend – der Übergang sämtlicher mus. Kompetenzen auf den Cantor (s. oben IV. (3) (b); nach Niemöller 1969, 637ff.). Der unter der Amtsbezeichnung Cantor zusammengefaßte Komplex amtlicher Funktionen umfaßt in den Dokumenten lutherischer Provenienz: Gesangunterricht, Leitung des ein- und mehrst. liturgischen Gesangs der Schüler (Choral- und Figuralmusik, letztere z.T. unter Einbeziehung der Stadtpfeifer) sowie Unterricht in wiss. Fächern (Belege: Niemöller, Sachregister, s.v. *Cantor 16. Jh.*, 811). Demgegenüber bildet sich die Leitung des Schülerchors im Bereich der bürgerlichen Stadtkultur (Ratswahl, Hochzeiten, Begräbnisse usw.) wohl erst im 17. Jh. als Gewohnheitsrecht des Cantors heraus (s. Krickeberg 1965, 61). Lokale Modifikationen der Amtskompetenz ergaben sich auch insofern, als der Cantor bestimmte Aufgaben, etwa die Einübung und Leitung des einstimmigen liturgischen Gesangs, an einen ihm untergeordneten Amtsträger (Succentor, Signator, Praefectus) delegieren konnte. So handelt es sich bei der im musikwiss. Schrifttum mehrfach zit. Aufgabenteilung zwischen einem Cantor figuralis und einem Cantor choralis um eine im wesentlichen auf Mitteldeutschland beschränkte Regelung, die sonst nur einmal, 1586 in Göttingen, nachweisbar ist (Niemöller 641). Gegenüber älterer musikwiss. Literatur ist außerdem zu betonen, daß der

Cantor-Titel und der von ihm bezeichnete Amtsträger keineswegs in sämtlichen protestantischen Gebieten verbreitet war, sondern im wesentlichen auf Mittel-, Ost- und Norddeutschland beschränkt blieb, d.h. auf jene spezifisch lutherischen Gebiete, die den ein- und mehrst. lat. Kirchengesang beibehalten hatten (Krickeberg 179, Niemöller 627 u. 641).

Zu den offiziellen Amtsaufgaben des Cantors gehörte im allgemeinen nicht die Verpflichtung zur Komposition mehrstimmiger Kirchenmusik; im Gegenteil: verschiedene Dokumente verbieten dem Cantor ausdrücklich die Aufführung eigener Kompositionen. Noch J. Kuhnau setzt sich in seiner Dissertation *Jura circa musicos ecclesiasticos* (Lpz. 1688) mit diesbezüglichen Bestimmungen der kursächs. Schulordnung von 1580 auseinander und leitet nicht nur ein Gewohnheitsrecht, sondern eine Verpflichtung des Cantors zur Komposition ab (Krickeberg 59ff. u. 87f.). Offensichtlich hieran anschließend bemerkt WaltherL (1732):

Art. *Cantore*: Nunmehro, da in vielen Städten die Kirchen-Music und deren direction den Cantoribus aufgetragen ist, solten sie auch, nebst einer guten Stimme, billig die Composition, wo nicht ausnehmend, und im hohen Grad, doch so viel davon verstehen, daß sie die von andern Componisten überkommende, und durch vieles Abschreiben öffters verfälschte Arbeit wenigstens rectificiren... können;

vgl. die entspr. Abstufung zwischen der kompositorischen Kompetenz des Capellmeisters und der des Cantors bei J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hbg 1740), Vorbericht, § 46f.: Ein Capellmeister ist demnach ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad... Ein Cantor hergegen ist ein musikgelehrter Kirchen- und Schulbedienter, der die Jugend, ordentlich-bestellter Weise, in guten Anfangs-Gründen, absonderlich aber in der Singekunst unterrichtet, der Composition wohl erfahren seyn, die Kirchenmusik bestens besorgen und derselben vostehen muß (XXXII).

Die Analyse des lutherischen Cantor-Titels wäre unvollständig, wenn nicht der von ihm konnotierte Prestige- und Statuswert erwähnt würde – ein Begriffsmoment, das in der hierarchisch gegliederten lutherischen Gesellschaft des 16. bis 18.Jh. von substantieller Bedeutung ist und dementsprechend in Prozessions- und Kleiderordnungen fixiert wird (Krickeberg 110ff.). Die sozialen Konnotationen der Amtsbezeichnung resultieren einerseits aus der Position des Titelträgers im institutionellen Rahmen des lutherischen Schulwesens, andererseits aus dessen Stellung im Beziehungsgefüge der Musiker. Während der Cantor-Titel innerhalb der Rangfolge des Kollegiums der lutherischen Lateinschule eine mittlere Position bezeichnet, etwa die dritte Stelle hinter Rector und Conrector (Krickeberg 103, Niemöller 640), steht er im System der Musikerbezeichnungen an zweiter Stelle hinter dem höfischen Capellmeister-Titel (s. anschl. *Exkurs*, Mattheson-Zitat). Auf letztere Rangfolge spielt J. S. Bach an, wenn er im Brief an G. Erdmann (Lpz. 28.10.1730) darauf hinweist, daß es ihm „anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein *Cantor* zu werden" (*Bach-Dokumente* I, 67).

*

Exkurs: Bei dem im 17. und 18. Jh. im Zusammenhang mit Cantor auftretenden Titel Director Musices (auch Director Musicus, Director Chori Musici, Musikdirektor) handelt es sich in der Regel nicht um eine offiziell verliehene Amtsbezeichnung, sondern um einen Titel, den sich prestigebewußte Kantoren selbst zulegten (Krickeberg 104ff. u. 120):

vgl. Gutachten des königlich preußischen Advocatus Fisci (1740): Denn ohn erachtet es Zwar in so weit seine Richtigkeit hatt, daß ein jeder der eine Music componiret und selbe nachher aufführet in der Tat nach dem lateinischen termino selbe dirigiret, so stehet doch deshalb noch keinem Musico oder Bey der Schule Bestellten Cantori frey, sich auch gleich den titel eines Director Musices... zu geben (nach Krickeberg 104);

J. Mattheson, *op. cit.*, Vorber., § 50: Wer die Capellmeister-Würde nicht so gleich erzwingen oder erbetteln kann, läßt sich zum minsten lieber einen Musikdirektor, als Cantorem oder Organisten schelten (XXXIII).

*

(d) Die im dtsch. Sprachgebrauch des 20. Jh. übliche Verwendung des Titels Kantor als Amtsbezeichnung für (hauptamtliche) KIRCHENMUSIKER geht auf die evangelische Kirchenmusikreform der 1920er Jahre zurück. Der Rückgriff auf die Amtsbezeichnung Kantor entsprach der Orientierung der kirchenmus. Erneuerungsbewegung an der protestantischen Kirchenmusik des 16. bis 18.Jh. Im Bereich der röm.-katholischen Kirche erfolgte die Übernahme des Kantor-Titels erst nach dem zweiten Weltkrieg:

W. Blankenburg, Art. *Kantor*, in: *Die Religion in Gesch. u. Gegenwart* III, Tübingen 1959: Heute wird angestrebt, das Wort Kantor wieder als Amtsbezeichnung für hauptamtliche Kirchenmusiker vorzubehalten (1129);

L. Kunz, Art. *Kantor*, in: *Lexikon f. Theologie u. Kirche* V, Freiburg i. Br. 1960: In neuerer Zeit kann der Titel Kantor nach entsprechender Prüfung (Kirchl. Anzeiger der Erzdiöz. Köln 89 [1949] 122f.) an „befähigtere Kirchenmusiker" verliehen werden (1310).

Lit.: E. FR. BISKAMP, Das Mainzer Domkapitel bis z. Ausgang d. 13. Jh., Marburg 1909; G. PIETZSCH, Die Klassifikation d. Musik von Boethius bis Vgolino von Orvieto, Halle/S. 1929, Nachdr. Darmstadt 1968; DERS., Die Musik im Erziehungs- u. Bildungsideal d. ausgehenden Altertums u. frühen Mittelalters, Halle/S. 1932, Nachdr. Darmstadt 1969; H. ZENCK, Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle z. Musikanschauung d. ital. Renaissance, ZfMw XII, 1929/30; L. SCHRADE, Das propädeutische Ethos in d. Musikanschauung d. Boethius, Zs. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterrichts XX, 1930, Nachdr. in: De scientia musicae studia atque orationes, hg. v. E. Lichtenhahn, Bern 1967; R. SCHÄFKE, Gesch. d. Musikästhetik in Umrissen, Bln 1934, Tutzing [3]1964; W. GURLITT, Die Musik in d. Schule, Schola, Monatsschrift f. Erziehung u. Bildung II, 1947, Nachdr. in: Musikgesch. u. Gegenwart II (BzAfMw II), Wiesbaden 1966; DERS., Zur Bedeutungsgeschichte von *musicus* u. *cantor* bei Isidor von Sevilla (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1950, Nr. 7), Wiesbaden 1950, Nachdr. in: Musikgesch. u. Gegenwart I (BzAfMw I), Wiesbaden 1966; P. R. COLEMAN-NORTON, Cicero Musicus, JAMS I, 1948; L. RICHTER, Geometer u. Musiker, in: Aus d. byzantinist. Arbeit d. DDR I (Dtsch. Akad. d. Wiss. zu Berlin, Berliner byzantinist. Arbeiten V), Bln 1957; DERS., Zur Wissenschaftslehre v. d. Musik bei Platon u. Aristoteles (Dtsch. Akad. d. Wiss. zu Berlin, Schriften d. Sektion f. Altertumswiss. XXIII), Bln 1961; DERS., Griech. Traditionen im Musikschrifttum d. Römer. Censorinus, *De die natali*, Kap. 10, AfMw XXII, 1965; G. BIRKNER, Notre Dame-Cantoren u. -Succentoren v. Ende d. 10. bis z. Beginn d. 14. Jh., in: In memoriam J. Handschin, Straßburg 1962; H. HÜSCHEN, Antike Einflüsse in d. mittelalterl. Musikanschauung, in: Antike u. Orient im Mittelalter (Miscellanea mediaevalia I), Bln 1962; DERS., Berufsbewußtsein u. Selbstverständnis v. Musicus u. Cantor im Mittelalter, in: Beitr. z. Berufsbewußtsein des mittelalterl. Menschen (Miscellanea mediaevalia III), Bln 1964; D. KRICKEBERG, Das protestantische Kantorat im 17. Jh. Studien z. Amt d. dtsch. Kantors (Berliner Studien z. Musikwiss. VI), Bln 1965; M. SCHULER, Zur Gesch. d. Kantors im Mittelalter, in: Kgr.-Ber. Lpz. 1966; KL. W. NIEMÖLLER, Unters. zu Musikpflege u. Musikunterricht an d. dtsch. Lateinschulen v. ausgehenden Mittelalter bis um 1600 (Kölner Beitr. z. Musikforschung LIV), Regensburg 1969; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Musikerziehung. Lehre u. Theorie d. Musik im Mittelalter (Musikgesch. in Bildern III/3), Lpz. 1969; L. A. GUSHEE, Questions of genre in medieval treatises on music, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarst., Gedenkschrift L. Schrade, hg. von W. Arlt, E. Lichtenhahn u. H. Oesch, 1. Folge, Bern 1973; A. RIETHMÜLLER, Die Hinfälligkeit musiktheor. Prinzipien nach Sextus Empiricus, Adversus musicos, AfMw XXXII, 1975; E. REIMER, Musicus u. Cantor. Zur Sozialgesch. eines mus. Lehrstücks, AfMw XXXV, 1978.

Erich Reimer, Gießen 1978

Musikalische Logik

dtsch., auch Logik der Musik, seit 1788.

I. Der Begriff musikalische Logik hat eine Vorgeschichte, die von der VERGLEICHBARKEIT VON MUSIK UND LOGIK ausgeht.

II. Der Ausdruck musikalische Logik zielt auf ein mus. Denken, dem eine Logik zugesprochen wird, und meint eine Beschaffenheit der Musik selbst, die nicht Gegenstand der philosophischen Logik ist, sondern Gegenstand einer Musiktheorie, welche Konzepte der philosophischen Logik heranziehen kann. Der Begriff musikalische Logik benennt die Logizität (logische Beschaffenheit) der Musik, die TEILHABE MUSIKALISCHER PROZESSE AN GESETZMÄSSIGKEITEN DES DENKENS. Er bezeichnet daher nicht ein gegebenes Phänomen wie Harmonik, Melodik, Formbildung, sondern einen Anspruch, der an mus. Phänomene und an deren Zusammenwirken gestellt wird, sofern von Musik erwartet wird, daß sie sich als in sich begründeter Zusammenhang hören läßt.

(1) Ende des 18. Jh. erfolgt die PRÄGUNG DES BEGRIFFS UNTER BEZUGNAHME AUF DIE VORANGEGANGENE DISKUSSION ÜBER DIE PRIORITÄT VON HARMONIE ODER MELODIE. (a) Eine Vorstufe bildet die Wendung SYLLOGISMUS MUSICUS, mit der J. Mattheson ironisch auf H. Bokemeyers These reagiert, daß der Kanon für die Musik so grundlegend sei wie der Syllogismus für die Wahrheitsfindung. (b) Ausgehend von einer an der Rhetorik orientierten Logik prägt J. N. Forkel 1788 die Ausdrücke musikalische Logik und Logik der Musik im Blick auf die HARMONISCHE GRUNDLEGUNG DER MELODIE- UND FORMBILDUNG. (c) An die grammatische Distinktionslehre anknüpfend, sieht H. Chr. Koch in der GLIEDERUNG DER MELODIE eine logische Beschaffenheit der Musik. (d) J.-J. de Momigny bezeichnet seine MUSIKTHEORIE als „doctrine de la logique musicale".

(2) Im 19. Jh. gelten HARMONIK UND METRIK als logische Formen mus. Prozesse. (a) Diese Deutung führt M. Hauptmann systematisch durch, wobei er Grundbegriffe der dialektischen Logik einsetzt, Ableitungen des Ausdrucks wie „LOGIK DER HARMONIE", „LOGISCHER FEHLER" aber nur vereinzelt benutzt. (b) H. Riemann bezieht den Begriff auf das zentrale Modell einer Logik der KADENZ.

(3) Eine Spezifizierung des Ansatzes bei rhetorischer Logik ist die Auffassung des Musikwerks als FOLGERICHTIGE GEDANKENENTWICKLUNG.

(4) Zur Spezifizierung von musikalischer Logik, die sich am Vorbild der Rhetorik ausrichtet, gehört, im Blick auf das rhetorische Pathos, die Berufung auf eine LOGIK DES GEFÜHLS.

(5) A. Schönberg prägt ein Begriffsverständnis, das der Tradition tonaler Musik verpflichtet ist und als MOTIVISCHE LOGIK auch in nicht-tonaler Musik den Zusammenhang verbürgen soll.

(6) Im 20. Jh. entwickelt Th. W. Adorno eine ERFAHRUNGSORIENTIERTE BEGRIFFSAUFFASSUNG von musikalischer Logik.

(7) Einzelne NEUERE REKURSE AUF DEN BEGRIFF der musikalischen Logik sind zu einem Teil auf eine engere Fassung seiner theoretischen Voraussetzungen, zu einem anderen Teil auf eine Erweiterung seines Umfanges gerichtet.

I. Der Begriff musikalische Logik hat eine weit zurückreichende Vorgeschichte, die von einer VERGLEICHBARKEIT VON MUSIK UND LOGIK ausgeht und deutlich etwa im Vergleich zwischen Cantus und Syllogismus hinsichtlich des – in beiden notwendigen – Modus im Kontext der Tonartenlehre der Musica practica und der Musica poetica des 16. Jh. aufscheint, das methodologische Konstrukt des Fundamentalbasses im Sinne der Cartesischen Logik als Methodenlehre prägt oder den Rekurs auf logische Momente in Melodik und Rhythmik in der Stildiskussion des 18. Jh. bestimmt.

Für die frühe griech. Logik kann gezeigt werden, daß die Lehre von den Denkgesetzen auf der Proportionenlehre der Kanoniker begründet wurde und daß bestimmte Begriffe der Logik in ihrer Herkunft auf das Monochord verweisen (H. Koller, *Das Modell d. griech. Logik*, Glotta. Zs. für griech. u. lat. Sprache XXXVIII, 1960, 61 ff.). Die Saite eines Monochords hat zwei äußere Grenzpunkte (ὅροι) und – durch den verschiebbaren Steg – einen inneren, mittleren Grenzpunkt, meson (μέσον), so daß zwei Intervalle, Diastemata (διαστήματα) mit ihren Logoi (λόγοι) resultieren (→ *Diastema* I. (1) mit Exkurs). Ein Logos wird durch zwei Horoi (Termini) gebildet; Horoi aber sind ursprünglich Grenzpunkte der Monochordsaite. Die Logike techne (λογικὴ τέχνη) als Lehre von den Begriffsverhältnissen hätte demnach ihren Ansatz bei der Lehre von den Logoi (λόγοι) im Sinne von Ton- und Zahlenverhältnissen. Für die Bestimmung von Tonverhältnissen gilt, daß der „Vergleich zweier λόγοι, die zwischen drei ὅροι oder zwei διαστήματα bestehen, ...den συλλογισμός [ergibt]. Der Syllogismos braucht das μέσον, den mittleren ὅρος" (ibid., 68).

Trotz der gemeinsamen Basis der Lehre von den Tonverhältnissen und der Lehre von den Gedankenverhältnissen kommen Beziehungen zwischen beiden Disziplinen nur selten zum Vorschein.

Augustinus beschreibt den Rhythmus eines gesungenen Verses als Verbindung von Verhältnissen der Tondauern unter Kriterien der Äquivalenz (aequalitas, similitudo). Den Grund für die Möglichkeit eines

wohlgefügten Zusammenhangs findet er im Urteilen als dem Vermögen des Vergleichens, Verbindens und Trennens. Tonformung und Tonauffassung gründen in einem Urteil über Gleichheit, Proportion und Symmetrie. Die Kriterien dieses Urteils gehen dem Erklingen, Wahrnehmen, Behalten und Wohlgefallen voraus: „numeri iudiciales", die im Vorauswissen der Vernunft liegen (*De musica* VI, 10, 24 [387–389]; ed. Hentschel, Hbg 2002, 120). Der Aufstieg von den klingenden Rhythmen zu den numeri judiciales wird von Bonaventura referiert und in das *Itinerarium mentis in deum* II, 10, eingebaut (Mitte 13. Jh.; ed. Kaup, München 1961, 86 ff.). In diesem Buch folgt dem Aufstieg von den klingenden Rhythmen zu den numeri judiciales der Aufstieg vom gesprochenen Satz zu den simplices formae, durch die zwei Begriffe zu einem logischen Urteil (propositio) verknüpft werden, etwa die Relationen Substanz/Akzidens, Ursache/Wirkung oder Relationen, die zwischen Urteilen bestehen (III, 2; 96). Hier ist eine Vergleichbarkeit von Musik und Logik nahegelegt.

Es gibt einen Einfluß der mittelalterlichen Logik (dialectica) auf die Theorie des Organum und auf die frühe Kontrapunktlehre (vgl. H. Möller, *Musik u. Dialektik*, in: *Die Musik d. Mittelalters*, hg. von dems. u. R. Stephan, Neues Hdb. d. Musikwiss. II, Laaber 1991, 195 ff.), der die Formulierung des Regelsystems und durch diese wohl die Ambition betrifft, daß Musik logisch organisiert werde; ein Begriff von musikalischer Logik ist jedoch nicht geprägt worden.

Im Kontext der Tonartenlehre der Musica practica und der Musica poetica des 16. Jh. (→ *Musica poetica* I.–III.) kommt es zu einem Vergleich zwischen Cantus und Syllogismus bzw. zwischen Tonart (tonus, modus) und logischem Modus. Dieser Hinweis findet sich in Schriften zur Musica practica, die für den Unterricht an Lateinschulen gedacht waren. A. Ornitoparchus nennt unter den „zehn jedem Sänger notwendigen Geboten" als erstes, die Tonart und ihren Reperkussionston sorgfältig zu beachten, denn wer einen Gesang ohne Erkenntnis der Tonart anstimme, mache dasselbe wie einer, der einen logischen Schluß ohne Bezug auf Modus und Figur bildet:

> *Musice active micrologus* (Lpz. 1517): Nam qui cantum citra toni cognitionem canit, idem facit quod is: qui syllogismum extra modum ac figuram componit (f. M ij').

In fast wörtlicher Übereinstimmung findet sich diese Formulierung etwa in G. Rhaus *Enchiridion utriusque musicae pract.* ([Wittenberg 1517] Lpz. 1538, Cap. IV, f. D). Daß dieser Vergleich zunächst in Schulmusiktraktaten steht, hängt damit zusammen, daß in den Lateinschulen auch elementare Logik gelehrt wurde. Den Schulmusikbüchern des 16. Jh. entsprechen die für den Lehrgebrauch bestimmten Logikkompendien der gleichen Zeit. Das „bene dissere" ist von der Beachtung der syllogistischen Modi abhängig, das „bene cantare" von der Beachtung der mus. Modi. Gegen Ende des 16. Jh. beziehen Chr. Hitzenauer (*Perfacilis, brevis, et expedita ratio componendi*, Lauingen 1585, f. C 6) und C. Schneegaß (*Isagoges Musicae libri duo*, Erfurt 1591, *Praefatio*, f. A iij') diesen Vergleich auf das Komponieren, auf die Beachtung der Modi in der Musica poetica (vgl. M. Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitr. zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955, 135 f., u. B. Meier, *Die Tonarten d. klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, 410, Anm. 8). Der Vergleich besagt, daß es im Gesang eine Schlüssigkeit gibt, die auf dem zugrundeliegenden Modus (tonus) beruht, wie die Schlüssigkeit einer Rede sich auf die gültigen Modi der vier Schlußfiguren zurückführen läßt.

J. Magirus' Schrift *Artis musicae methodice legibus logicis informatae libri duo* (Ffm. 1596; ed. Nolte, *Johannes Magirus... u. seine Musiktrakt.*, Marburg 1971, 283) verdient besondere Erwähnung, weil in ihrem Titel der Begriff der Logik explizit im Zusammenhang mit Musik auftritt. Es geht hier allerdings um den logischen Zusammenhang der Musiklehre, nicht um den von Musikstücken. In der Moduslehre dagegen handelt es sich um ein logisches Moment in der klingenden Musik selbst. „Gut aber wird nicht singen, wer die Kenntnis der modi nicht hat, gut ebenso nicht argumentieren, wer die Lehre von den Syllogismen nicht kennt. Von hier aus stellt sich in der Musik die Moduslehre als so notwendig dar wie in der Logik die Regeln der Syllogismen":

> BENE autem non cantabit, qui modorum cognitionem non habet, quemadmodum nec BENE disseret, qui doctrinam syllogismorum non callet. Hinc tam in musica modorum doctrina necessaria statuitur, quam in logicis syllogismorum regulae necessariae esse possunt (283).

Über die Bezugnahme auf den Syllogismus hinaus fließen in die Definition von modus (→ *Modus* I. (1)–(2)) Begriffe der Logik ein: Dispositio (im Sinne der rhetorischen Logik der Ciceronianer) und Sensus (als struktureller Sinn). Der Modus ist nach Rhau die „dispositio, secundum quam cantus suum cursum, naturam, & melodiam dirigit" (*Enchiridion...*, loc. cit., f. E); er garantiert die Vermeidung eines confusus sensus, indem er dem Akkordzusammenhang Zielpunkte für Klauseln vorgibt (vgl. Ruhnke, *Joachim Burmeister...*, loc. cit., 127). Gehört zur Komposition nach Burmeister erstens die Syntax der Konsonanzen, zweitens die Ausrichtung auf einen Modus und drittens die Ausschmückung (exornatio) mittels Figuren (121), so ist im Gesamtzusammenhang der mus. Rhetorik das erste Moment grammatisch (operatio syntaxeos), das zweite logisch (dispositio, sensus) und das dritte im engeren Sinne rhetorisch (explicatio textus, exornatio).

J. Lippius geht in seiner Kompositionslehre von Zwei- und Dreiklängen aus (Dyades, Triades) und sagt, daß jeder Ton eines Dreiklangs in eine höhere oder tiefere Oktav versetzt werden kann (→ *Accordo* II. (1)–(2); → *Trias* I. (1)–(3)). Durch diese Lehre den modernen Akkordbegriff vorbereitend, vergleicht er

nun die Rolle des Dreiklangs in der Musik mit der Rolle des Syllogismus in den Artes dicendi: „Vt ex Literis & Syllabis, Dictio: ex terminis & propositionibus, syllogismus: sic Trias Musica ex sonis & Dyadibus componitur" (*Disputatio musica* III, Wittenberg 1610, f. B 2). Die Grundlegung des Tonsatzes in der Trias harmonica, nicht die Moduslehre, gilt jetzt als das mus. Pendant zum Syllogismus.

A. Kircher greift auf die Entsprechung zwischen der modalen und der syllogistischen Struktur zurück: „So wie der Philosoph zum Beweis seiner Gedanken zuerst die syllogistische Figur sucht, unter der er seine Schlußfolgerung kunstgerecht führen kann, so wird der Musiker für sein mehrstimmiges Vorhaben vor allem die geeignete harmonische Figur suchen, d. h. den Modus oder Ton, unter dem er jenes angemessen und geschickt hervorbringen kann":

Musurgia universalis (Rom 1650) V, Cap. 17: ...Quemadmodum verò Logicus conceptus mentis suæ demonstraturus, Primò figuram syllogisticam quærit, sub qua ratiocinationem suam artificiosè dirigat; ita Musicus ante omnia harmonico conceptui aptam quæret figuram harmonicam, idest modum, siue Tonum, sub quo conceptam mentis harmoniam aptè, & appositè producat. Deinde circumspiciet, cui actioni intenta Melothesia seruitura sit... (I, 315).

Die Überzeugung, daß die Modi der Vergangenheit angehören, spricht unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die Modi des Syllogismus J. D. Heinichen aus. Heinichen gibt einen „*Musicali*schen *Circul*", in dem die Dur- und Molltonarten nach Verwandtschaftsgrad geordnet sein sollen, als Hilfe für Ausweichung und Modulation. Der Zirkel bringt die Reihe der Quintverwandten mit ihren Mollparallelen. Die Erkenntnis dieses Zirkels soll „die alten *modos*" überflüssig machen, „welche allerdings Geschwister-Kinder sind mit dem *Darapti*, *Datisi*, *Bocardo* [traditionelle Merkwörter für Modi des Syllogismus], und übrigen Herrn Spieß-Gesellen in der alten *Logica*, wie ich in meinen alten Tractat angemercket" (*Der General-Baß in d. Compos.*, Dresden 1728, 837 ff.; vgl. *Neu erfundene u. gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung d. General-Basses*, Hbg 1711, 267). Der Dur-moll-Zirkel konnte in der Musiktheorie allerdings nicht die Stelle einnehmen, die den alten Modi zukam. Von diesen gingen modellhafte Vorgaben aus, die die Form der ihnen zugehörigen Stücke mitbestimmten. Mag die Analogie auch als zweifelhaft erscheinen, so war sie doch nur durch ein gemeinsames Moment in der Sache möglich: Der Figur des logischen Modus entspricht das Gerüst des musikalischen; der mus. wie der logische Modus gewährleisten eine gewisse Folgerichtigkeit und Schlüssigkeit. Manche Theoretiker haben versucht, von der Praxis ihrer Zeit her zu bestimmen, auf welchen Stufen der einzelnen Modi reguläre Kadenzbildung eintreten kann, und im Verhältnis der Stufen zueinander eine gewisse Rangordnung herzustellen. Von P. Pontio, G. Dreßler und J. Burmeister wurden drei Rangstufen von Klauseln unterschieden. Wenn jedem Modus drei solcher ‚Termini' zugewiesen wurden – der Ambitus trat in mehrstimmiger Komposition als Kriterium zurück –, so konnte dies die Erinnerung an den Syllogismus begünstigen, dessen Modi sich durch die Verhältnisse, die zwischen drei Termini bestehen, unterscheiden.

Der Fundamentalbaß J.-Ph. Rameaus ist ein methodologisches Konstrukt, welches im Sinne der Cartesischen Logik als eine Methodenlehre verstanden werden kann. H. Riemann läßt in seiner *Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh.* (Bln [2]1921) das Kapitel *Mus. Logik* mit Rameau beginnen, denn dieser habe die „Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes" begründet (474). Für die Konstitution des mus. Zusammenhangs führt Rameau eine Methodik des Ableitens und Folgerns durch, die auf das damalige Konzept der Logik als Methodenlehre verweist (vgl. R. Descartes, *Discours de la Methode*, Leiden 1637). Die Generalbaßpraxis ist selbst wesentlich Methode, sie ist als ein System von Regeln (Akkordbezifferung, Stimmführung) lehrbar. Aber während diese Regeln den Charakter von Vorschriften hatten, suchte Rameau nach dem den Tonsatz begründenden Prinzip. Er stieß auf Fundamentschritte, die einer realen Baßstimme und den von ihr getragenen Akkorden zugrunde liegen und die sogenannte „Basse fondamentale" (→ *Fundamentum* V.), eine nur gedachte Stimme, bilden. J. A. Serre formulierte den logischen Status der Basse fondamentale als „*Basse méthodique & supposée fondamentale*" (*Essais sur les principes de l'harmonie*, Paris 1753, 34 f.). Rameaus Ausdruck für die methodische Implikation der Fundamentschritte ist „sous-entendre", ein auf die Fundierung des harmonischen Prozesses gerichtetes Hören (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 206: „*rapporter un Accord dérivé, à son fondement*"). Wie die Vielfalt der Klangverknüpfungen auf wenige Fundamentschritte zurückzubeziehen ist, so ist über den gleichen Baßschritten eine Vielzahl von Stimmführungen vorstellbar, „une suite innombrable de chants", in nuce die vorstellbare Melodik überhaupt, „toute la mélodie imaginable" (67). Dadurch, daß die Oktavlage nicht festgelegt ist, macht das Generalbaßspiel die melodische Imagination notwendig, wie sie im sogenannten manierlichen Generalbaß kultiviert worden ist.

Rameau hat nach Kriterien damaliger Logik Akkorde und Akkordverbindungen logisch entwickelt. Dieser Logik ging es nicht um eine Analyse formaler Begriffsbeziehungen, wie der Lehre vom Syllogismus, sondern um die Frage, wie bestimmte Wissens- und Erfahrungsinhalte aus Axiomen zu entfalten sind.

Im Kontext der Stildiskussion des 18. Jh. wurden gegenüber der Rameauschen Harmonielehre Argumente vorgebracht, die auf logische Momente in Melodik und Rhythmik hinwiesen. In diese Diskussion wurden auch Theorien über den Ursprung von Musik und Sprache einbezogen. Die Form des Zu-

sammenhangs in der urgeschichtlichen Einheit von Sprache und Gesang hatte G. Vico in *Principj di Scienza Nuova* II, 2, Kap. 1 ([1725] 1744) als „logica poetica" bezeichnet (ed. Nicolini, Turin 1976, 152). Gesang und Vers waren vor der Prosa, die gesungene Wortverbindung vor der grammatischen Kopula. J. G. Herder spricht von einer „natürlichen Logik" als gesungener Wortverbindung und Vorstufe der Grammatik (*Abh. über d. Ursprung d. Sprache* [1769]; Werke I, Ffm. 1985, 789). Der natürlichen Logik im Ursprung der Sprache ähnelt in der Musik das „*Band der Folge*", die „Folge dieses Akzents mit andern, nach welcher sich seine Kraft fortsetzet" (*Kritische Wälder* IV [1769]; Werke II, Ffm. 1993, 359). Das „*Band der Folge*" entspricht J.-J. Rousseaus Begriff einer „unité de mélodie" (RousseauD, Paris 1768, Art. *Unité de melodie*, 536 ff.; → *Melodia* II. (3)(d)), gleichrangig mit der Einheit der Handlung im Drama. Die Einheit soll in der melodischen Folge selbst, nicht in harmonischen Fundamenten, liegen und dem Gefühlsausdruck entstammen, dem „sentiment qui parle au cœur" (537). Die weitere Entfaltung des urgeschichtlichen Sprachgesanges führt zur Trennung von Sprache und Musik, zur Differenzierung syntaktischer Beziehungen in der Sprache und zur Differenzierung tonartlicher und harmonischer Beziehungen in der Musik. Die mehrstimmige Musik sei eine „Tonkunst der Verhältnisse, und der Vernunft" (Herder, *Kritische Wälder*, loc. cit., 365). Eine Musik nun, die nach dem Vorbild der klassischen Antike und nach dem Programm Rousseaus primär das melodische Moment entfalten soll, wird die Harmonik nur als das gelten lassen, „was Logik im Poeten ist" (ibid., 359). Diesen von Herder angedeuteten Gedanken von der Harmonie als der Logik der Musik hat J. N. Forkel entwickelt (vgl. dazu unten, II. (1)(b)).

Wird die Logik nach ciceronianischer Tradition als Teil der Rhetorik begriffen, so werden ihr die Probleme von Inventio (→ *Inventio* III. (1)–(2)) und Dispositio bzw. Inventio und Judicium zugesprochen. J. A. Scheibe definiert mus. Erfindung als „Eigenschaft des Componisten..., auf vernünftige Art musikalisch zu denken, oder die Einrichtung eines Stückes nach einer gesunden Fähigkeit des Geistes, und nach einer gründlichen Beurtheilungskraft zu entwerfen" (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 8. Stück vom 11. 6. 1737, 81 f.). Hier werden inventio (Erfindung), dispositio (Einrichtung) und judicium (Beurteilung) als Begriffe der Logik eng zusammengeschlossen und auf den Akt der Komposition bezogen. Im Blick auf das mimetische Moment der inventio, die Findung ‚sinnreichen Ausdrucks', spricht L. Mizler (*Neu eröffnete Mus. Bibl.* I, Lpz. 1739, Teil 5 vom Oktober 1738, 55 ff.) mehrfach von einer „künstlichen Logick". Logik als Kunst des Unterscheidens und Verknüpfens meint hier, ‚singende Gedanken' zu erkennen und zu verknüpfen. Melodie und Harmonie verhalten sich nach Scheibe wie Inventio und Judicium. Durch die Melodie „äußert sich die Erfindung", durch die Harmonie „begreifen" wir ihre Töne, Intervalle, Zusammensetzung und ihren Fortgang (*Critischer Mus.*, loc. cit., 4. Stück vom 16. 4. 1737, 39 f.).

J. Riepel vergleicht das mus. mit dem logischen Schließen. Führt eine mus. Periode schon mit dem zweiten viertaktigen Satz zum Schluß, so erscheint ihm dies wie ein unvollständiger logischer Schluß, bei dem eine Prämisse ausgelassen wurde. Ein vollständiger mus. Schluß muß offenbar wie der Syllogismus aus Obersatz, Untersatz und Schlußsatz bestehen, wofür sich das dreiteilige Lied als Paradigma bietet ([*Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* II:] *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Ffm. u. Lpz. 1755, 53 mit Anm.). Riepel erkennt, daß das Moment des Zusammenschließens, der Verbindung des für sich Entfalteten, für den mus. Schluß wesentlich ist.

II. Der Ausdruck musikalische Logik zielt auf ein mus. Denken, dem eine Logik zugesprochen wird, und meint eine Beschaffenheit der Musik selbst, die nicht Gegenstand der philosophischen Logik ist, sondern Gegenstand einer Musiktheorie, welche Konzepte der philosophischen Logik heranziehen kann. Der Begriff musikalische Logik meint die Logizität (logische Beschaffenheit) der Musik, die TEILHABE MUSIKALISCHER PROZESSE AN GESETZMÄSSIGKEITEN DES DENKENS. Er bezeichnet daher nicht ein gegebenes Phänomen wie Harmonik, Melodik, Formbildung, sondern einen Anspruch, der an mus. Phänomene und an deren Zusammenwirken gestellt wird, sofern von Musik erwartet wird, daß sie sich als in sich begründeter Zusammenhang hören läßt. Eine Geschichte des Begriffs musikalische Logik hat zu klären, wie die Intentionen dieses Anspruchs formuliert worden sind und in welchen Phänomenen seine Einlösung gesehen worden ist.

(1) Ende des 18. Jh. erfolgt die PRÄGUNG DES BEGRIFFS UNTER BEZUGNAHME AUF DIE VORANGEGANGENE DISKUSSION ÜBER DIE PRIORITÄT VON HARMONIE ODER MELODIE.

(a) Eine Vorstufe der Begriffsbildung stellt die Wendung SYLLOGISMUS MUSICUS dar, mit der J. Mattheson ironisch auf die These H. Bokemeyers reagiert, daß der Kanon in der ihn auszeichnenden gegenseitigen Implikation von Melodie und Harmonie für die Musik so grundlegend sei wie der Syllogismus für die Wahrheitsfindung. Hinter Bokemeyers Vergleich steht der Begriff der Logik als Ars inveniendi et docendi: „Der *Syllogismus logicus* ist ein Mittel die Wahrheit würklich zu finden... Also ist der Canon das Mittel, die harmonische Kunst zu finden, und

andern zu demonstriren" (Mattheson, *Critica Musica* I, Hbg 1722, 318). In ihrem Streitgespräch über den Kanon ist die Diskussion über den Vorrang von Harmonie oder Melodie (→ *Melodia* II. (4)) antizipiert worden als Dialog zwischen einem seiner Tradition verpflichteten Kantor und einem kritischen Musiker der Aufklärung. Bokemeyer vergleicht den Kanon mit dem Syllogismus, denn wie die Syllogismen „das einzige Mittel zu Erfindung der Wahrheit bleiben", so „sind und bleiben die *Canones in musicis* der Grund, worauf alle Kunst, und der vornehmste Zierrath gebauet ist" (250). Mattheson prägt den Ausdruck syllogismus musicus, ohne freilich den Kanon als solchen anerkennen zu wollen (252). Der Kanon ist nach Bokemeyer Grundlage der Fuge, der Imitation, des A cappella-Stils und auch des neuen konzertierenden Stils mit seiner freien Imitation. Die Einschränkung des Kanons auf die „harmonische Kunst" (318) geht auf Mattheson zurück, der ihm hier sogar eine gewisse Modellhaftigkeit zugesteht. Aber gerade zum Beweis seiner Hauptthese, daß die „Melodie... nichts anders, als die ursprüngliche wahre und e i n f a c h e H a r m o n i e selbst" sei, erinnert sich Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739, 134), ohne Bokemeyer zu nennen, an dessen Konstruktion einer Genese der Harmonie aus der Melodie über den Kanon (vgl. A. Nowak, *Der Kanon als mus. Syllogismus*, in: Fs. W. Wiora, Tutzing 1997, 347 ff.).

(b) Ausgehend von einer an der Rhetorik orientierten Logik prägt J. N. Forkel 1788 die Ausdrücke musikalische Logik und Logik der Musik im Blick auf die HARMONISCHE GRUNDLEGUNG DER MELODIE- UND FORMBILDUNG.

Die Einführung der Wendungen musikalische Logik und Logik der Musik geschieht im Kontext eines umfassenden Versuchs, eine Geschichte der Musik zu schreiben. Der Geschichtsphilosophie der Aufklärung entsprechend, will Forkel die Musikgeschichte als „stuffenweise Ausbildung der Musik vom ersten Anfang bis zu ihrer höchsten Vervollkommnung" beschreiben. Auf der Stufe der Vervollkommnung wird der „richtige Begriff von Musik in ihrem ganzen Umfange" erfaßbar (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, *Einl.*, 1). Von diesem Begriff aus sollen frühere Stufen verständlich werden. Der Begriff der Musik als „Tonsprache" (19) impliziert eine „musikalische G r a m m a t i k" (21), die von der Verbindung einzelner Töne und Akkorde zu Sätzen handelt, und eine „musikalische R h e t o r i k" (21), die von der Verbindung einzelner Sätze miteinander handelt. In beiden Teilen erscheint der Begriff musikalische Logik als dasjenige, was die Verknüpfung im Satz wie in der Satzfolge ermöglicht. Die Weise, wie „eine Melodie angefangen, fortgeführt und geendigt werden muß" (21), ist durch die Tonarten bestimmt. Von der Tonart ist der Einzelton kategorial bestimmt, von dem Akkord, auf den er bezogen ist, begrifflich festgelegt. Das Verhältnis von Akkorden als Begriffen unter der Kategorie der Tonart gibt ein Kriterium, „richtig und wahr musikalisch [zu] denken" (24). Die melodische Formulierung untersteht diesem Kriterium wie die sprachliche den Kriterien der logischen Begriffsverknüpfung:

Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältniß steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nemlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint. In diesem Verstande würde sich also Harmonie zur Melodie verhalten, wie richtig und wahr musikalisch denken, zum richtigen Ausdrucke musikalischer Gedanken (24).

Mit J.-J. Rousseau teilt Forkel die Überzeugung von der Sprachlichkeit der Musik. Aber die Sprachlichkeit hängt nach Forkel nicht an der ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, sondern bildet sich erst durch die fortschreitende Verselbständigung der Musik gegenüber der Sprache. Diese Verselbständigung sei durch einen Prozeß der Erweiterung und Bestimmung der „Kunstausdrücke" (Töne, Intervalle, Zusammenklänge) möglich geworden, und dies wiederum durch die „Erfindung der Harmonie nach ihrer heutigen Beschaffenheit" (13). Forkel sieht die Sprachlichkeit der Musik in Begriff und Begriffsverknüpfung begründet. Der Begriffsebene entsprechen nach seiner Auffassung die harmonischen Verhältnisse, aus denen J.-Ph. Rameau die Melodie zu begründen suchte. Die melodische Formulierung wird von den harmonischen Verhältnissen bestimmt, wie die sprachliche von den logischen. Zugleich stellt sich die Frage nach der Priorität des Sprachausdrucks oder des logischen Denkens, der Melodie oder der Harmonie. Das logisch Frühere ist nicht das historisch Frühere, aber logische Verhältnisse sind im menschlichen Tun längst wirksam, ehe ein klarer und deutlicher Begriff von Logik gefaßt worden ist:

So wie man aber lange Zeit Gedanken ausdrückte, ehe noch eine Logik, oder eine Kunst richtig zu denken, dem Namen nach, vorhanden war, so hat man allerdings auch Melodien gehabt, ehe man das, was man nachher Harmonie nannte, unter diesem Namen gekannt hat. Aber es lag auch hier, so wie in der Sprache, ein dunkles Gefühl von Harmonie oder musikalischer Logik zum Grunde, wodurch man im Stande war, den melodischen Sätzen, auch ohne Kenntniß des Mittels, einen gewissen, obgleich sehr eingeschränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit zu geben (24 f.).

Als weiteren Hinweis darauf, daß Harmonie im Tonsatz als Logik fungiert, erwägt Forkel die Möglichkeit des „Falschen" im Tonsatz (25). In der Sprache kann ein Gedanke in seinem Inhalt oder in seiner logischen Form falsch sein. Im Tonsatz gibt es das Falsche nur als Verstoß gegen formale Verknüpfungsregeln, die allerdings erst daraufhin zu befragen

sind, wie weit in ihnen eine logische Gesetzlichkeit wirksam ist. Forkel identifiziert die ihm geläufigen harmonischen Regeln mit musikalischer Logik, ist jedoch vorsichtig genug, die Harmonie als „eine Art von Logik" (25) für mus. Ausdrücke zu bezeichnen, nicht als reine Logik, sondern als eine durch tonsprachliche Konvention überformte.

(c) An die grammatische Distinktionslehre anknüpfend, sieht H. Chr. Koch in der GLIEDERUNG DER MELODIE eine „logische Beschaffenheit" der Musik. Die Absätze einer mus. Periode können nach Forkel „r h y t h m i s c h und l o g i s c h" betrachtet werden, d. h. nach der „äußern Form und innern Bedeutung" (*Allgemeine Gesch. d. Musik*, loc. cit., 40). Das logische Moment oder die innere Bedeutung liege allein in den harmonischen Verhältnissen der Absätze. Koch dagegen sieht die „logische Beschaffenheit" in einer Qualität, die sich in der Wechselwirkung von harmonischen und rhythmischen Momenten ausweisen soll. Er unterscheidet an den Absätzen der Periode erstens die „interpunktische Beschaffenheit" nach Kadenzen und melodischen Formeln (etwa Quintabsatz auf der Dominante, Grundabsatz auf der Tonika), zweitens die „rhythmische Beschaffenheit" nach der Anzahl der Takte (als Norm gilt der „Vierer") und drittens die „logische Beschaffenheit" nach dem „Grad... [der] Vollständigkeit" eines Absatzes (→ *Satz* IV. (1)). Dieser Grad der Vollständigkeit ist offenbar eine Wechselwirkung zwischen interpunktischer und rhythmischer Beschaffenheit. Er ist nicht schon durch die interpunktischen Formeln gegeben, sondern erst durch deren Stellung in der Periode. Eine bestimmte harmonisch-melodische Wendung kann erst als Endigungsformel gelten, wenn sie eine bestimmte Stelle in der Periode einnimmt. Bei welcher melodisch-harmonischen Wendung und in welchem Takt ein gewisser Grad der Vollständigkeit erreicht wird, zeigt sich dem Hörer (wie in der Analyse) erst vom jeweils größeren Zusammenhang her. „Logische Beschaffenheit" meint also die Qualität, die ein melodischer Abschnitt durch seine Bezogenheit auf die zu erwartende Integration annimmt:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Absatz*: Bey dem Periodenbaue muß auf drey verschiedene Eigenschaften der Absätze Rücksicht genommen werden, nemlich
1) auf ihre Endigung, oder auf die Formel und auf die harmonische Grundlage, mit welcher sie schliessen, das ist, auf ihre interpunktische Beschaffenheit;
2) auf den Umfang ihrer Takte, und auf die Aehnlichkeit ihres Metrums, das heißt, auf ihre rhythmische Beschaffenheit, und
3) auf den Umfang ihres Inhaltes, oder auf den Grad ihrer Vollständigkeit, den wir ihre logische Beschaffenheit nennen wollen (14).

(d) J.-J. de Momigny bezeichnet seine MUSIKTHEORIE als „doctrine de la logique musicale" (zit. nach: A. Palm, *Jérôme-Joseph de Momigny. Leben u. Werk*, Köln 1969, 153). In seinem *Cours complet d'harmonie et de compos.* II (Paris 1805) umreißt er seinen umfassenden Begriff der „*Logique de la Musique*":

Comme la Logique proprement dite, la *Logique de la Musique* est l'art de former des Propositions, et de les lier entre elles pour en composer des phrases, des périodes et des discours ou Morceaux (435).

Kleinste Sinneinheiten schließen sich durch den „fil logique" (478 f.) zu jeweils größeren zusammen: zwei Töne zur „Cadence" oder „Proposition musicale" im Sinne eines Taktmotivs, sowie Taktmotive zum Halbvers, Halbverse zum Vers, Verse zur Strophe und Strophen zur Stanze. Dabei verbindet der „fil logique" jeweils ein „antécédent" (1. Ton, 1. Taktmotiv, 1. Halbvers) mit einem „conséquent" (2. Ton, 2. Taktmotiv, 2. Halbvers usw.).

(2) Im 19. Jh. gelten HARMONIK UND METRIK als logische Form mus. Prozesse.

(a) Diese Deutung führt M. Hauptmann systematisch durch, wobei er Grundbegriffe der dialektischen Logik einsetzt, Ableitungen des Ausdrucks wie „LOGIK DER HARMONIE", „LOGISCHER FEHLER" aber nur vereinzelt benutzt. Über seine *Lehre von d. Harmonik* (hg. von O. Paul, Lpz. 1868), eine vereinfachte Fassung der *Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853), äußert Hauptmann brieflich am 20. 9. 1859, es handele sich darin „auch nur um die Logik der Harmonie" (*Briefe... an Fr. Hauser*, hg. von A. Schöne, Lpz. 1871, Bd. II, 176). Die „Logik der Harmonie", die Hauptmann expliziert, zielt in doppelter Hinsicht über die Regeln der traditionellen Harmonielehre hinaus. Hauptmann fragt nach einem Formationsgesetz, das hinter den Regeln der mus. Satzbildung steht, wie die logische Form hinter grammatischen Regeln. Es soll so grundlegend sein, daß nicht nur Akkordbildung und Akkordverknüpfung, sondern auch die metrische Struktur der harmonischen und melodischen Fortschreitung in ihm enthalten sind. Gelingt es, ein solches Gesetz hinter den Tonsatzregeln aufzuweisen, dann wäre ein mus. Fehler als „logischer Fehler" zu verstehen (*Die Natur...*, loc. cit., 7). Der prozessuale Zusammenhang von Musik soll in seinen grundlegenden Bestimmungsmomenten erfaßt werden. Gegenüber der formalen Logik, nach welcher Identität und Widerspruch einander ausschließen und der Widerspruch zu vermeiden ist, hat Hauptmann Hegels Einsicht rezipiert, daß der Widerspruch die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit sei. Die folgerechte Fortschreitung hat ihre logische Bedingung (Bedingung der Verständlichkeit) im Prinzip der Umdeutung (und somit in dem Widerspruch, daß ein x als ein non-x gesetzt wird, etwa ein Grundton als Quint): „Die Aufeinanderfolge zweier Dreiklänge ist

wieder nur insofern verständlich, als beide auf ein gemeinschaftliches, im Uebergange seine Bedeutung veränderndes Moment bezogen werden können" (65). Das gemeinsame Moment kann in ein oder zwei gemeinsamen Tönen der beiden Dreiklänge bestehen oder in einem zwischen die beiden Dreiklänge imaginativ einzuschaltenden Dreiklang. Quint- und Oktavparallelen sind durch dieses Folgegesetz ausgeschlossen.

Die Dissonanz wird erst recht nach dem Prinzip des Widerspruchs gefaßt: „die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt" (74). Richtet sich der Widerspruch als Zugleichsein gegen das Folgeprinzip, so stellt die Auflösung die Folge wieder her, nun aber in einander ausschließenden Richtungen, etwa g-c-d – g-h-d oder g-c-d – g-c-e. Wenn die Umdeutungen, von denen die Folgerichtigkeit abhängt, lediglich durch die Grundkategorien Grundton, Terz und Quint bestritten werden, so trägt die enharmonische Umdeutung „etwas Unwahres" in sich (198). Hauptmann lehnt Modulationen, die auf enharmonischer Umdeutung beruhen, ab.

Wie im harmonischen Bereich der Wechsel der Quint- in die Grundtonbedeutung seinerseits auf Quint, Grundton und Terz bezogen ist, so vollzieht sich im metrischen Bereich die Umdeutung einer Zweiheit in eine Einheit nicht nur an den Zeiten des Metrums, sondern auch an metrischen Einheiten höheren Grades. In der Funktion der Verständnisermöglichung hat die Metrik gegenüber der rhythmischen Folge die gleiche ‚logische' Form wie die Harmonik gegenüber der melodischen Folge. Die unendliche Mannigfaltigkeit des Rhythmus „wird als gemessene doch auch nur in den Bestimmungen ihre Verständlichkeit finden, welche aus dem metrischen Begriffe hervorgehen" (223). Auf der Gleichzeitigkeit gegensätzlicher metrischer Bedeutungen beruht die Synkope. Auf der metrischen Entgegensetzung, der Synkope im weitesten Sinne, beruht der Kontrapunkt.

(b) H. Riemann bezieht den Begriff musikalische Logik auf das zentrale Modell einer Logik der KADENZ. Hauptmann handelt von Akkordbildung und von Akkordverknüpfung, von Taktbildung und Taktverknüpfung wie die Logik von der Begriffsbildung und dem Urteil als Begriffsverknüpfung. Riemanns Konzept zielt auf eine Theorie des über Begriff und Urteil hinausreichenden Schlusses, dessen Modell die Kadenz ist. Die früheste Fassung bildet der Aufsatz *Mus. Logik* (1872; zit. nach *Präludien u. Studien* III, Lpz. 1901, 1 ff.). Riemann versteht hier die Kadenz als einen Prozeß, durch den ein Akkord über seine Entzweiung zu sich zurückkehrt. Musikalische Logik kann nur dann als Logik der Kadenz beschrieben werden, wenn die Kadenz der „Typus aller musikalischen Form" ist (3), d. h. wenn die logischen Bedeutungen der Kadenz sich nicht nur auf Einzelklänge, sondern auch auf ganze Formteile erstrecken und wenn außer der Klangfolge auch andere Momente der mus. Form (Melodie, Metrum, Rhythmus) auf diesen Typus und seine Bedeutungseinheiten zurückzuführen sind. Aus der „Kadenzbildung innerhalb der Kadenz" will Riemann auch den „logischen Entwickelungsgang" der Melodie erklären (7). Der Modulationsgang eines Stückes kann aus der Kadenz bzw. aus ihren Erweiterungs- und Substitutionsmöglichkeiten erklärt werden.

Dem Abschn. „Harmonische Logik" folgt der Abschn. „Metrische Logik" (11). Die „kleinste harmonisch verständliche Akkordfolge" I–IV/I oder I–V/I ist zugleich die „kleinste metrisch verständliche Form" (ibid.). Sie ergibt den zweiteiligen Takt, I–IV–V/I den dreiteiligen, I–IV–I–V/I den vierteiligen. Das vierteilige Metrum unterscheidet sich vom doppelt zweiteiligen durch die logische Bedeutung der Glieder:

> Beim doppelt zweiteiligen Metrum empfinden wir also das dritte und vierte Viertel als metrische Terz, oder, wie ich bei der harmonischen Logik sagte, als Synthese, während wir es beim vierteiligen Takt als Quint, Antithese, empfinden (12).

Während sich Riemann 1872 auf die spekulative Theorie Hauptmanns stützt, richtet er sich, unter dem gleichen Titel ein Jahr später auf „Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems". Das mus. Denken soll von der Seite der psychophysischen Vorgänge, durch die es getragen wird, begründet werden. Diese positivistische Sicht hat Riemann bald aufgegeben und in der Auseinandersetzung mit C. Stumpf bekämpft. Im Rahmen dieser Begründung werden die „Untertöne" diskutiert, die in der Basilarmembran mitschwingen und „implizite in der Vorstellung" existieren sollen (*Mus. Logik*, Lpz. 1873, 24). Mit Bezug auf die Untertöne und auf den Hauptmannschen Aspekt der Quintbestimmtheit von Moll postuliert Riemann eine „Logik des Mollsatzes", deren einfach vollständige Kadenz I–V–IV–I wäre, wobei dem Schritt I–V die Antithesis und dem Schritt IV–I die Synthesis zukäme. Die in Dur und Moll einander entsprechenden Stufen hätten also einander widersprechende Bedeutung. Im harmonischen Moll dagegen bleibt „die Bedeutung für das logische Satzgefüge... hier dieselbe wie im reinen Dur" (60).

An die Stelle der dialektischen Begriffe, die in bezug auf Moll unentscheidbar werden, tritt seit der *Vereinfachten Harmonielehre* (Bln 1893) das berühmt gewordene Konzept der tonalen Funktionen. In ihm geht es um „die verschiedenartige Bedeutung, welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben" (RiemannL, Lpz. [4]1894, Art. *Funktionen*, 325 a f.). Die dialektischen

Kategorien sollten die Akkordsukzession erfassen, wobei die Variabilität der Akkordgestalten nicht näher bestimmt wurde. Die Funktionstheorie gibt eine Systematisierung der Akkordgestalten, die eine von drei Funktionen übernehmen können. Die Frage der Sukzession tritt hinter die der Beziehbarkeit zurück. Als Modell der Sukzession gilt weiterhin die Kadenz.

Der *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [1889] [4]1910) enthält als ersten Teil eine „allgemeine Formenlehre", die vom „logischen Aufbau der Tonstücke" handelt (Bd. I, 1). Riemann setzt bei der Metrik an. In dem Vorgang, durch den aus einem Taktmotiv ein achttaktiger Satz wird, sieht er bereits die „innere Logik eines Musikwerkes". Sie bestehe darin, daß zunächst „gewisse kleinste Glieder" (Zählzeiten, Taktmotive, Zweitaktgruppen, Halbsätze) „vom auffassenden (oder produzierenden) Geiste miteinander verglichen (auseinander entwickelt)" werden (Bd. I, 14). Von der kleinsten metrischen Synthesis, dem Taktmotiv leicht–schwer, gelangt er zu dem bekannten „normativen Grundschema" (*System d. mus. Rhythmik u. Metrik*, Lpz. 1903, 196) der achttaktigen Periode, in der sich der erste Takt zum zweiten, der zweite zum vierten und der vierte zum achten wie Aufstellung und Antwort bzw. leicht und schwer verhalten. Größere Formen als der achttaktige Satz oder der sechzehntaktige Doppelsatz sind nach Riemann nicht mehr nach dem Gesichtspunkt der Metrik, sondern nach dem Gesichtspunkt der Gruppierung des thematischen Inhalts zu betrachten.

Bereits in der *Mus. Syntaxis* (Lpz. 1877) betont Riemann, daß das Musikhören ein Denken sei:

> Ist also das Musikhören ein Auswählen aus dem zu Gehör gebrachten Klangmaterial nach einfachen, näher darzulegenden Gesichtspunkten, so ist es kein fysisches Erleiden mehr, sondern eine logische Aktivität. Es ist eben ein Vorstellen, ein vereinen, trennen, vergleichen, aufeinander-beziehen von Vorstellungen, die freilich mit den durch Gesichtseindrücke hervorgerufenen Gestaltvorstellungen nur den Namen gemein haben, übrigens aber von total verschiedener Qualität erscheinen – Tonvorstellungen (VIII).

Zum Begriff des Denkens und der Vorstellung zitiert Riemann ausführlich aus M. W. Drobisch, *Neue Darstellung d. Logik*... (Lpz. [1836] [3]1863). Drobisch bestimmt das Denken als „ein Zusammenfassen eines Vielen und Mannigfaltigen in eine Einheit", wobei das, was zusammengefaßt wird, nicht etwa wirkliche Gegenstände sind, „sondern Vorstellungen", die „(objectiv) [sind] hinsichtlich dessen, was in ihnen vorgestellt wird, das Gedachte" (5).

Die These von der logischen Aktivität beim Hören expliziert Riemann in seinen *Ideen zu einer ‚Lehre von d. Tonvorstellungen'* (JbP XXI/XXII, 1914/15). Das Musikhören ist „eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes" (1). Wenn die Vorstellung im Gegensatz zum Sinneseindruck bereits ein Akt des Denkens ist, so muß auch die Tonvorstellung im Gegensatz zur Tonempfindung als logische Funktion aufgefaßt werden. Logische Funktion ist erst recht der Vorgang des Denkens, zwischen den Vorstellungen Beziehung herzustellen, also Synthesisfunktion, durch welche Erinnerung, Beziehung des Wahrgenommenen auf das Erinnerte und Erwartung zustandekommen. Was Riemann als Logik der Kadenz gefaßt hatte, wird nun auf ein allgemeineres Prinzip zurückgeführt, das Prinzip der Ökonomie der Tonvorstellungen. Laut K. Hasse (*Max Reger*, Lpz. o. J. [1921], 20) versuchte Riemann, „in Leipzig mit seinen Schülern Regers Bach-Variationen für Klavier in dem Sinne zu analysieren..., daß die harmonische Führung unlogisch und unverständlich sei".

Über Riemanns Phrasierungs- und Vortragslehre schreibt C. Fuchs am 31. 8. 1888 an Fr. Nietzsche und erklärt am Seitenthema von Beethovens Klaviersonate op. 57 (1804/05) die Möglichkeit einer zweifachen Bedeutung ein und desselben Tons: „die Konsequenz aus dem Thema kann einen Ton rückwärts zu beziehen auffordern, den die Harmonie unter ihm (durch Dissonanz etwa) zweifellos vorwärts bezieht". Fuchs begründet dies, über Riemann hinausgehend, aus der Gleichzeitigkeit zweier Hörakte. Die „Logik des Ohres" als „*oreille entendante*" erfaßt das Thema in seiner Kontur, die Logik der Empfindung (als „*oreille ouissante*") erfaßt den Akkordzusammenhang und seine Farbe (zit. nach: W. Gurlitt, *Hugo Riemann (1849–1919)*, Wiesbaden 1951, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Abh. d. Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1950, Nr. 25, Wiesbaden 1951, Anhang, 34).

Einen an Riemann angelehnten Ansatz für die Rechtfertigung des Begriffs Logik im mus. Zusammenhang gibt P. Landormy, der die Abhebung des spezifisch Musikalischen von akustischen Gegebenheiten als Sonderfall der in allem Erkennen reflexiv aufweisbaren Unterscheidung zwischen psychophysischen Gegebenheiten und logischen Akten begreift. In der mus. Perzeption werde der Mechanismus der Sinnesempfindung transformiert „en une logique où chaque élément ne prend un sens que du moment où la pensée lui en donne un en l'unissant avec tous les autres par un rapport qu'elle détermine librement" (*La Logique du discours mus.*, Revue philosophique de la France et de l'étranger XXIX, Bd. 58, 1904, 158).

Eine Spezifizierung der ursprünglich an Harmonik und Metrik festgemachten musikalischen Logik ergibt sich bei A. Halm (*Harmonielehre*, Lpz. 1900) aus der Gegenüberstellung der Logizität von Kadenz und Sequenz. An H. Riemann anknüpfend, führt Halm „das logisch Begründete" der Kadenz auf den dem Quintfall Tonika-Subdominante immanenten Widerspruch zurück, denn die Tonika wirkt dominantartig und die Unterdominante tonikaartig, so daß „der zweite Teil der Kadenz mit Notwendigkeit

folgen [muß]: er dient der Wiederherstellung des natürlichen, durch die Tonart geforderten Ansehens der Dreiklänge" (30). Die Bezeichnung der beiden Kadenzteile als Vortrag und Antwort, Frage und Lösung, Abstoß und Rückkehr sei gegenüber der vorverbalen Logizität „schon zu kompliziert, zu mittelbar": „Die Musik ist unter allen Aeußerungen des menschlichen Geistes die elementarste" (33). Gemäß der Logik des nach Aufhebung verlangenden Widerspruchs können sowohl akkordfremde als auch tonartfremde chromatische Töne einen „logischen Sinn" (54) haben: als Vorhalte, Vorausnahmen, künstliche Leittöne, die die Tendenz zum folgenden Akkord verstärken. Mit Bezug auf die Chromatik vor Einsatz der Reprise im ersten Satz von Mozarts Symphonie g-moll (Takt 146 ff.) sagt Halm, hier gebe es Klänge, die keine eigentlichen Akkorde sind, „sondern nur Tendenzen zum folgenden Accord" (58).

Der Kadenz stellt Halm die Sequenz (→ *Sequentia* II.) gegenüber, deren „Logik" nicht die der schließenden Rückbeziehung auf den Ausgangspunkt, sondern die eines analogen Fortschreitens ist, welches nicht zum Schluß führt:

Die Logik in der Wiederholung, das Beharren in angefangener Bewegung besiegt die harmonische Logik, und gestattet harmonisch falsche Stimmführung und Leittonverdoppelung (66 f.).

Riemanns Begriffsverwendung ist auch in die praktische Musiklehre eingegangen. M. Reger meidet in seiner *Modulationslehre* (Lpz. [8]1912, 1) die Enharmonik, „um den Studierenden speziell auf die musikalische L o g i k aufmerksam zu machen", weshalb er „fast alle Modulationsbeispiele durch Umdeutung von Tonika, Unter- und Oberdominante zu neuer Tonika, resp[ektive]. Unter- und Oberdominante, also in sozusagen cadenzmässiger Form gegeben" habe.

In L. Riemanns „Akkordlogik" wird die „Klangumdeutung als wichtigster Verknüpfungspunkt des innerlichen Zusammenhanges des Tonartenwechsels" zum Prinzip gemacht (*Das Erkennen d. Ton- u. Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer u. moderner Lit. von d. Anfangsgründen bis zur vollständigen Beherrschung d. Akkordlogik*, Münster 1925, Heft 1, *Vorrede*). H. Leichtentritt ergänzt seine *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911) in der 2. Aufl. 1920 (unter Bezug auf H. Riemann) durch ein Kapitel *Über Logik u. Zusammenhang in d. Musik*. Gegenüber den einheitsstiftenden Prinzipien der Harmonik und Metrik verlangt die „Logik der Mannigfaltigkeit" (245) für jede Änderung einen zureichenden Grund, wobei auch die „Logische Begründung durch das Nachfolgende" zu berücksichtigen ist (243). Auch Fortschreitungen der Melodie, des Rhythmus und der Klangfarbe sind im gleichen Sinne logisch zu begründen. Dabei gehe es jeweils um die „Vernunft des Scheins, nicht die des Seins" (233).

Die Argumentation gegen eine Emanzipation der Dissonanz zielt auf die axiomatische Geltung der harmonischen Logik. H. Pfitzner beruft sich in seiner Polemik gegen „aharmonische Musik" auf die „Logik der Harmonie" (*Die neue Ästhetik d. mus. Impotenz*, Vorw. zur 3. Auflage 1926; Gesammelte Schriften II, Augsburg 1926, 119). Halm wiederum wirft der atonalen, expressionistischen Musik ein fundamentales Mißverständnis vor, denn die irrationale Komponente der Musik werde von ihr isoliert und zugespitzt: „man sucht das Irrationale, und will nun das, was ohnehin und an sich schon irrational ist, noch extra irrational machen, seiner eigenen immanenten Logik, ja seiner Biologik berauben". Sich dabei auf die Kirchentonarten zu berufen, gehe nicht an, denn deren Rationalität „steht vor der musikalischen natürlichen Logik, das ist vor der Logik der Tonalität" (*Beethoven*, Bln 1927, 321).

Nach W. Harburger (*Die Metalogik. Die Logik in d. Musik als exakte Phänomenologie begründet*, München u. Bln 1919) muß die musikalische Logik, wie sie durch Riemann zur Geltung gebracht worden ist, noch auf ihre systematischen Voraussetzungen befragt werden. Diese seien in elementaren, nicht weiter reduzierbaren Gesetzmäßigkeiten zu finden, wie sie sich bereits in kleinsten Einheiten zeigen. Motive sind auf Intervalle zurückzuführen, Rhythmen auf Dauer- und bzw. oder Akzentverhältnisse, Melodien auf Skalen, Harmoniefolgen und Modulationen auf tonale Funktionen. Einfachste mus. Phänomene tragen nach Harburger bereits einen Widerspruch in sich und fordern die Brechung des Satzes vom zu vermeidenden Widerspruch. Die Metalogik verlangt daher ausdrücklich den Begriff, der seinen Widerspruch einschließt, so wie der schwere Taktteil nur durch die Implikation des Verhältnisses zum leichten zu denken ist, der Einzelton nur im Verhältnis auf einen anderen (ihn ausschließenden) musikalisch vorstellbar wird und die Dominantfunktion nicht anders als im Verhältnis zur Tonikafunktion zu verstehen ist, so daß für die Erfassung der einfachsten mus. Phänomene der jeweils gegebene Teil mit der jeweils übergreifenden Verhältnisbeziehung, also der Teil mit dem Ganzen „zugleich gedacht" werden muß. „Die Aufstellung des Begriffs eines endlichen Ganzen, das mit seinem (echten) Teil als gleich gedacht wird, eines widerspruchsvollen, scheinbar sinnlosen Begriffs" ist der „metalogische Kalkül" (31):

Es handelt sich eben für die musikalische Logik nicht um Wahrnehmungen (die Qualitäten), die uns vielleicht so von der objektiven Realität geliefert werden, sondern darum wie diese Wahrnehmungen aufgefaßt werden, welche Einheiten unter ihnen bestehen, welche Zusammenfassungen gebildet werden können, d.h. um quantitative Bestimmungen (50).

Am deutlichsten zeigt sich dieses Zugleichdenken als Gleichsetzen an dem Phänomen der Stellvertretung: eines Einzeltones oder Zweiklanges für einen Akkord, eines Akkordes für einen anderen (etwa der Subdominantparallele oder des neapolitanischen Sext-

akkordes für die Subdominante), auch im sukzessiven Sinne, sofern etwa ein Dominantseptakkord am deutlichsten die zugrundeliegende und erzielte Tonart repräsentiert. Dieses Gleichsetzen ist nicht Sache der Wahrnehmung, sondern des Denkens als eines beziehenden Auffassens von Wahrgenommenem. Dabei hat das Denken die Freiheit der Wahl von möglichen Bezugseinheiten, seine „logische Methode" liegt in der Auffassung des Einzelnen in seinen implikativen Möglichkeiten, durch die es einen Zusammenhang repräsentiert:

In all diesen Fällen ändert sich offenbar an der Wahrnehmung nicht das Geringste, nur die Auffassung wird eine andere; die Qualität bleibt dieselbe, aber die Quantität dieser Wahrnehmung, d.h. das Verhältnis, das sie zu einer gewählten Einheit haben soll, haben wir in der Hand und können sie willkürlich verändern. Es hat nun die vorliegende Arbeit [sc. das Buch *Die Metalogik*] die Aufgabe, die Quantität der musikalischen und rhythmischen Gebilde zu untersuchen und dies sind, wie aus Obigem hervorgeht, rein subjektive Umstände, Umstände der Verarbeitung, wie wir nämlich beliebige Wahrnehmungen auffassen wollen bzw. in gewissen Zusammenhängen müssen. Daher genügt die beschriebene logische Methode zur Bearbeitung, insoferne sie zwar nicht auf die Wahrnehmungen bzw. die ihnen entsprechenden Realitäten (physikalische, physiologische und psychologische Gegenstände) eingeht, aber die subjektiven Quantitätsbeziehungen (die Ineinsfassungen), zunächst bei Denkakten, dann aber auch bei Wahrnehmungen bzw. Vorstellungen, welche auch als Denkakte existieren, untersucht (51).

Die These Harburgers von den „Ineinsfassungen" des Einzelnen und seiner Relationen kann verstanden werden, auch wenn die von ihm durchgeführten mathematischen Formalisierungen nicht nachvollzogen werden, zumal diese nicht gemäß der axiomatischen Methode erfolgen.

Harburger handelt von musikalischer Logik als tonaler Logik, deren Modell die Kadenz ist. „Aus ihr ist im wesentlichen alles ableitbar, und auf sie wird alles bezogen" (*Mus. Geometrie*, ZfMw XI, 1929, 209 f.). Anders als Riemann sieht er die Möglichkeit, daß auch andere Systeme der Musik einen gleichrangigen Anspruch auf Geltung haben können. Wie es neben der euklidischen Geometrie auch nicht-euklidische Geometrien gibt, so lasse sich von der Musik sagen, daß es „nicht ein einziges alleingültiges System gibt, etwa das der klassischen Tonalität; und daß die atonalen und anderen Musiksysteme daneben ihren Platz haben, – nicht bloße Vorstufen oder Erweiterungen derselben sind, auch durch das klassische tonale System nicht widerlegt werden, ebensowenig aber auch dieses widerlegen oder, wie viele glauben, zum alten Eisen werfen" (204).

Wenn nach Riemann Harmonik und Metrik als logische Form gelten, so müßte auch der polyphone Satz der Fuge durch diese logische Form bestimmt sein. Tatsächlich sind Riemanns Analysen Bachscher Fugen durch harmonische und metrische Gesichtspunkte geleitet (*Katechismus d. Fugenkompos.*, Lpz. 1890). Dagegen wird von Muthesius herausgearbeitet, daß der harmonisch und metrisch bestimmte Verlauf in bezug auf das polyphone Phänomen nur eine Komponente darstellt. Dessen Besonderheit liegt darin, daß die harmonisch gleichzeitig erklingenden Töne ungleichzeitigen melodischen Gestalten angehören, daß die Harmoniefolge nicht durch sich selbst besteht, sondern gebildet und bedingt wird durch die Führung von Stimmen, die ungleichzeitig ihre anhebenden und auslaufenden Phasen haben. Die Stimmen realisieren in dem harmonisch-metrischen Zusammenhang eine „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen", welche die Polyphonie als eine dialektische „Wirklichkeitsweise" erscheinen läßt, deren kategoriale Struktur auf ihre Logik zu befragen ist:

E. Muthesius, *Logik d. Polyphonie. Beitr. zu einer philosophischen Musiktheorie* (Episteme. Arbeiten zur Philosophie u. ihren Grenzgebieten III, 1934): Die eigentliche Aufgabe der Logik einer Polyphonie wird [sein], das polyphone Phänomen... als einen spezifischen Seinsbereich, als eine eigene Wirklichkeitsweise zu betrachten und diese Wirklichkeit hinsichtlich der Prinzipien ihrer Gesetzlichkeiten sowie ihrer Beziehung [zueinander], also auf ihre kategoriale Struktur hin zu untersuchen (zit. nach d. Nachdruck als Bd. 95 d. Monographien zur philosophischen Forschung, Meisenheim am Glan 1971, 10).

Die harmonische Bedeutungssphäre muß in der Polyphonie durch die melodische Sinngestalt des Fugenthemas und der kontrapunktischen Technik erst „legitimiert" werden („Alles Klanglich-Harmonische hat sich innerhalb des polyphonen Wirklichkeitsbereichs dadurch zu legitimieren, daß es im Dienst der Verwirklichung melodischer Sinngestalten steht, d. h. es ist durch die Melodik vermittelt", 119).

Die Logik der Polyphonie besteht in der Legitimation dessen, was traditionell bereits als musikalische Logik gilt, Legitimation der harmonischen (und metrischen) Fortschreitungen durch die melodische Gestalt des Themas und durch seine ebenfalls melodisch gedachte Kontrapunktierung. Die Logik der Polyphonie besteht in einer Aufhebung der Logik der Kadenz in dem Sinne, daß die letztere voll erhalten bleibt, damit sich durch sie hindurch ein Gefüge melodischer Sinngestalten realisiert.

(3) Eine Spezifizierung des Ansatzes bei rhetorischer Logik ist die Auffassung des Musikwerks als FOLGERICHTIGE GEDANKENENTWICKLUNG.

J. N. Forkel sprach von Gedanken in der Musik im Kontext der mus. Rhetorik, die von der „zweckmäßigen Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken" handelt (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 39), von dem „logischen Verhältniß musikalischer Gedanken unter einander" (neben dem „rhythmischen", das nur die „äußere Form" betrifft, ibid.), und bezog „die Entwickelung der Gedanken aus

einander" auf die „Empfindungsrede" der Musik (37). Dieses aufgeklärte, rationale Konzept von Musik wurde in der Jenaer Romantik im Sinne einer Grenzaufhebung zwischen Kunst und Wissenschaft umgedeutet. In Abgrenzung zu dem in seiner Traditionalität nun prosaisch erscheinenden Topos, Musik sei die Sprache der Empfindung, rechtfertigt Fr. Schlegel die Redeweise der Musiker „von den Gedanken in ihren Kompositionen": „Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwikkelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?" (*Fragmente* [Nr. 444], Athenäum I, 1798; Kritische Schriften u. Fragmente II, Paderborn 1988, 155). Novalis vermerkt im Zusammenhang mit Überlegungen zum Verhältnis von Musik, Mathematik und Sprache: „Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poëtisch behandelt werden" (*Das Allgemeine Brouillon* [1798/99]; ed. Mähl, Hbg 1993, 120).

Gegenüber den Identifizierungen aus dem Geist der Romantik drängt G. W. Fr. Hegel auf Abgrenzung. Zwar ergibt sich gerade aus seinem System, daß die in der *Wiss. d. Logik* (1812–16) aufgezeigten Strukturen alle Bereiche der Wirklichkeit fundieren und spezifiziert in ihnen wiederkehren. Bei Behandlung der Harmonik in seinen Vorlesungen zur Ästhetik verweist er ausdrücklich auf die Logik des Begriffs. Er habe in seiner „Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt", die in ihren Gegensatz, in die Objektivität „eingeht und ihn überwindet und auflöst" (ed. Bassenge, Bln 1985, II, 297). Diese Bewegung der Entgegensetzung und der Rückkehr zur Identität sei nun gerade an mus. Prozessen zu demonstrieren als „notwendige Bewegung eines in sich selbst begründeten Fortgangs" (298). Als sich jedoch F. Mendelssohn Bartholdy, Hörer der Hegelschen Vorlesungen, für die Auffassung des Philosophen über die Logik in der Musik interessierte, soll er in einem Brief vom 30. 6. 1829 die Antwort erhalten haben, „daß die Logik der Musik eine Logik des Scheins und der Form ist, die dem Vergleich mit echten Schlüssen, die die reale Welt betreffen, nicht standhält". Dies stelle sich heraus, wenn man einem fähigen Komponisten das Thema eines anderen vorlege und ihn ersuche, es zu entwickeln. „Vermutlich wird er anders verfahren als der ursprüngliche Komponist. Aber, sofern er sein Handwerk versteht... wird er es in einer Weise fortführen, die uns nicht viel weniger plausibel erscheinen wird" (zit. nach: E. Werner, *Mendelssohn*, Zürich u. Freiburg i. Br. 1980, 102).

In der Tradition der Hegelschen Ästhetik stehend, schreibt Th. Mundt der Musik die Möglichkeit zu, eine eigene „Gedankenwelt" zur Darstellung zu bringen, „ohne daß es ihr zukäme, eine musikalische Logik zu sein" (*Aesthetik*, Bln 1845, 352). Musik kann vielleicht „mehr, als manche Logik, den Verstand und die Urtheilskraft schärfen und beleben", wenn ein Publikum, dem die Philosophie nicht zugänglich ist, durch die Musik die Gelegenheit hat, an ihrer „Compositionsweise... den organischen Aufbau eines Ganzen in der Symmetrie seiner Theile einzusehn, die Dialektik dieser Theile gegen einander und gegen das Ganze als ein Nothwendiges zu verstehn und so eine gesetzmäßige gegründete Welt in ihrer Regel, in ihrer logischen Ordnung analysiren zu lernen" (374). Die Vorstellung vom Musikwerk als logischer Gedankenfolge liegt auch der Kompositionslehre von A. B. Marx zugrunde: „Jedes wahre Kunstwerk ist im Geheim eine streng-logische, wenn auch nicht vollständig ausgesprochene Gedankenfolge". Musikalische Gedanken erscheinen „nicht in Begriffsform, sondern... als lebendige Gestalten" (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. II, Lpz. 1838, 126).

Ein Denken, das sich an den Leitfaden von Grund und Folge bindet, gilt jedoch R. Wagner als zu niedrig; diese Bindung steht nach A. Schopenhauer im Dienste des Willens als des negativen Seinsprinzips. Von ihm soll eine Musik befreien, die mächtiger als alle Logik ist. Wagner lehnt es ab, von mus. Themen als von Gedanken zu sprechen: „Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsgehalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundthun..., wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist" (*Oper u. Drama* [1851]; Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Lpz. 41907, Bd. IV, 184). Der „rein musikalische Ausdruck" Beethovenscher Symphonik zeige in seinem Wechsel „eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit..., daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet" (*„Zukunftsmusik"* [1860]; Bd. VII, 110). Hier ist die Schopenhauersche Lehre rezipiert, daß Kunst vom Satz des Grundes unabhängig sei. Mit Bezug auf Wagners seit *Rheingold* (1852–54) hervortretendes Verfahren, formale Zusammenhänge aus der Transformation von Motiven zu gewinnen, betont K. Mey eine Analogie der Musik zur Logik. Zum *Ring des Nibelungen* schreibt er, „ein jeder Takt, eine jede Melodie, eine jede Harmonie, ein jeder Rhythmus darin ist künstlerisch-organische Notwendigkeit und muß daher auch schließlich und nachträglich noch begründet und gerechtfertigt werden können" (*Die Musik als tönende Weltidee*, Lpz. 1901, 68). Kunst und Logik seien in ihrem Wesen heterogen, stimmen aber in ihren Resultaten überein, was am Vorspiel zu *Rheingold* eingesehen werden könne.

H. Schenker lehnt den Begriff der musikalischen Logik ab, wobei er sich mit dem Argument, daß Musik von Kausalität und Logik nichts wisse, indirekt auf Schopenhauer bezieht: Die Musik habe

durch ihre traditionsreiche Verbindung mit der Sprache „das sich Gliedern und Schliessen" gelernt, „und durch die Gewohnheit von vielleicht vielen Jahrhunderten bildete sich endlich die musikalische Kunst ein, eine ähnliche Logik wie die Sprache von Haus aus zu besitzen." Während ein logischer Gedanke oder ein mathematischer Lehrsatz jederzeit gegen die Nichtanerkennung verteidigt werden kann, vermöge die Musik, „die im Grunde Nichts von Causalität und Logik weiss, ...ein Ganzes nie so darzustellen, dass es bindend für Jedermanns Gefühl wäre und das ungläubige Hören zwänge" (*Der Geist d. mus. Technik* [Mus. Wochenblatt XXVI, 1895]; zit. nach *Heinrich Schenker als Essayist u. Kritiker*, hg. von H. Federhofer, Hildesheim 1990, 136 f.). In Auseinandersetzung mit der Theorie der funktionalen Harmonik, die er als erstarrtes System ansah, entwickelte er eine Theorie des mus. Zusammenhanges, die den Begriff einer musikalischen Logik geradezu herausfordert. Schenker bezieht sich auf C. Ph. E. Bach, der bekannt haben soll, daß seine und seines Vaters Grundsätze gegen Rameau gerichtet seien. Der Zusammenhang müsse in den Linien der Stimmführung gesucht werden und in der Weise, wie die harmonischen Stufen durch Stimmführungsklänge auskomponiert werden. Das scheinbar Nebensächliche, die Ornamentik, gewinne Bedeutung, weil sie nach C. Ph. E. Bach aus dem Vermögen, „singend denken" zu können, stammt und weil somit ihre Absicht dahin gerichtet sei, „die Noten zusammen zu hängen", melodischen Zusammenhang zu realisieren (*Ein Beitr. zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerken*, Wien [2]1908, 7 f.). Schenker beschreibt die „Kunst, mit der Bach Themen und Motive aufeinander folgen... läßt, wie er sie bindet und trennt", als „Kunst der Gedankensynthese, die füglich als das letzte und wohl auch das tiefste Geheimnis der musikalischen Komposition überhaupt bezeichnet werden darf" (3).

Die Auseinandersetzung um absolute und programmatische Musik hatte einen Angelpunkt in der Frage nach logischer Entwicklung in der Instrumentalmusik. Veranlaßt durch Fr. Liszts *Symphonischen Dichtungen* ergab sich in den 1850er Jahren eine Auseinandersetzung zwischen der sogenannten Neudeutschen Schule (→ *Neudeutsche Schule* II. (1)–(2)), die in der Einbeziehung dichterischer und weltanschaulicher Inhalte in die Musik den Fortschritt sahen, und den ‚Konservativen', welche die von vorgegebenen Inhalten unabhängige Komposition als die zentrale Idee der Musik propagierten. Von beiden Parteien wurde der Begriff „logische Entwickelung" für den kompositorischen Gedankenzusammenhang in Anspruch genommen. E. Hanslick postuliert eine solche vom Hauptthema ausgehende „logische Entwikkelung" für den innermusikalischen Zusammenhang:

Vom Mus.-Schönen (Lpz. 1854): Alles darin [sc. im „ganzen Tongebilde"] ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbstständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserm Geist bestritten und entwickelt gesehen werden will, was denn in der musikalischen Durchführung, analog einer logischen Entwickelung stattfindet (101).

In den Formulierungen ‚bestreiten' und (offenbar nach Art eines Beweises) ‚entwickeln' klingt ein Kernstück rhetorisch-logischer Argumentation nach, die Confutatio. Modell ist die Durchführung der Sonatensatzform. A. W. Ambros hält Hanslick die Unterscheidung zwischen Musik als „architektonisch-formaler Kunst" und Musik als „poetischer, der Idee dienender Kunst" entgegen (*Die Grenzen d. Musik u. Poesie*, Lpz. 1855, 179). Hanslick habe sich allein auf die erstere konzentriert; aber selbst in deren Bereich müsse die Einwirkung poetischer Intentionen in Betracht gezogen werden, wenn die Verfolgung immanent mus. Prozesse zur Klärung des Zusammenhanges nicht ausreicht:

Die Gränze, welche der Musik als einer architektonisch-formalen Kunst gesetzt ist, liegt in der Forderung, d a ß j e d e E i n z e l h e i t e i n e s T o n s t ü c k e s s i c h d e r r e i n m u s i k a l i s c h e n L o g i k n a c h, n a c h d e m b l o ß e n f o r m a l e n M o m e n t e v o l l s t ä n d i g a b l e i t e n u n d b e g r ü n d e n l a s s e (179).

Liszt erwartet vom Hörer der Harold-Symphonie H. Berlioz' wie auch seiner eigenen Symphonischen Dichtungen, daß dessen Verständnis „der logischen Entwickelung folgt, die seinem eigenen inneren Erleben entspricht" (*Berlioz u. seine „Harold-Symphonie"* [1855]; Gesammelte Schriften, Lpz. 1882, Bd. IV, 47). Dabei bezieht sich „logische Entwickelung" auf den mus. Prozeß, „inneres Erleben" auf ein Erspüren des in diesem gegebenen Ausdrucks. Die Komposition verlangt beide Verstehensweisen, die Aufmerksamkeit auf den kompositorischen Zusammenhang, für den eine „logische Entwickelung" postuliert wird, und die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck und das Ausdrucksverstehen als inneres Erleben. Die Einheit dieser beiden Seiten hebt auch Fr. Brendel hervor. Liszt habe „die Kühnheit gehabt, die Consequenzen der bisherigen Entwicklung wirklich zu ziehen, d. h. dem poetischen Inhalt einen gleichen Antheil an der Gestaltung des Tonstücks einzuräumen, auf der anderen Seite zugleich aber den logischen Zusammenhang der thematischen Arbeit der Instrumentalmusik ihr unveräusserliches Recht zu wahren" (*Gesch. d. Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich*, Lpz. [5]1875, 569). Fr. Stade (*Vom Mus.-Schönen*, Lpz. o. J. [um 1870]) nennt Wagners Kommentar der Beethovenschen *Coriolan*-Ouvertüre als Muster einer „concreten Versinnlichung der musikalischen Logik" (53; vgl. Wagner, Gesammelte Schriften u. Dichtungen, loc. cit., Bd. V, 173 ff.).

In seinen Musikkritiken verwendet Hanslick den Begriff der musikalischen Logik im Sinne der Gedankenentwicklung auch als Kriterium. Vor al-

lem bei A. Bruckner vermißt Hanslick das logische Denken, wenn er zu dessen *Streichquintett* (1879) schreibt:

Aus d. Tagebuche eines Musikers (Bln 1892): Es bleibt ein psychologisches Räthsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen... im Moment des Componirens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt (307).

Über Bruckners 3. Symphonie (1873, letzte Revision 1890) äußert Hanslick, daß sowohl ihr erster Satz als auch das Finale „sich in lauter falschen Contrasten bewegen und zersplittern", um dann generalisierend zu schließen: „In Bruckners Compositionen vermissen wir das logische Denken..., den sichtenden und überschauenden Kunstverstand" (ibid.). An Wagners *Ring des Nibelungen* tadelt er neben dem Fehlen abgeschlossener Gesangsmelodien und mehrstimmiger Gesangsstücke (Duette, Terzette, Chöre) „die Auflösung jeglicher Form, nicht blos der herkömmlichen Formen (Arie, Duett etc.), sondern der Symmetrie, der nach Gesetzen sich entwickelnden musikalischen Logik überhaupt" (*Mus. Stationen*, Bln 1880, 231). R. Strauss nimmt nach Hanslick „durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben, als in der Musik" ein (*Fünf Jahre Musik 1891–1895*, Bln 1896, 221). Bei Hanslick sind Kennzeichen musikalischer Logik motivische Entwicklung und Vermittlung gegenüber trennender (unvermittelter, ‚falscher') Kontrastierung, Geschlossenheit und Symmetrie der Formbildung gegenüber einer Sequenz- und Steigerungstechnik, die das Schließen weitgehend suspendiert.

Von anderen Voraussetzungen her – nämlich einer Wertschätzung einer elementaren Folgerichtigkeit, wie der Tanz sie aufweist – hat auch Nietzsche an Wagner den „Willen zur Logik" vermißt:

Jenseits von Gut u. Böse (Lpz. 1886): Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagner's Ouverture zu den M e i s t e r s i n g e r n: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständniss zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen: – es ehrt die Deutschen, dass sich ein solcher Stolz nicht verrechnete!... Alles in Allem keine Schönheit, kein Süden, Nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, Nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik... (Kritische Gesamtausg. Abt. VI, Bd. II, Bln 1968, 187 f.; vgl. Kritische Studienausg. V, München 1980, 179).

Als Muster logischer Gedankenentwicklung gilt die Sonatensatzform (→ *Sonatenform* III. (1)–(4)). Im Musikkapitel von Fr. Th. Vischers *Aesthetik* (Bd. IV/1, *Die Musik*, Stuttgart 1857, 921), dessen fachspezifischer Teil (ab § 767) von K. R. Köstlin stammt, wird der Begriff des mus. Gedankens für die melodische Tonfolge reserviert: weil sie „eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials" ist, „während Rhythmus abstracte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form" sind. Der Sonatensatz ist „d i e F o r m d e r f r e i e n m u s i k a l i s c h e n G e d a n k e n e n t w i c k l u n g": Hauptgedanke, zweiter Gedanke, „mit innerer Nothwendigkeit aus ihm hervorgehend" (960). Vor allem der Streichquartettsatz sei „eine Gedankenmusik der reinen Kunst" (1055). In M. Carrières *Aesthetik* (Lpz. [1859] [2]1873, Bd. II, 416) wird die „thematische Arbeit" als das „hauptsächlichste Mittel für die Gedankenentwickelung in der Instrumentalmusik" bezeichnet. Die Entwicklung geschieht dadurch, „daß das Thema in seine Bestandtheile zerlegt wird und diese für sich den Entfaltungsgrund eigener neuer Perioden bilden" (ibid.). Carrière zitiert W. H. Riehl (*Mus. Charakterköpfe*, Stuttgart 1853–60): „Kraft dieser Dialektik der thematischen Durchführung ist die Sonatenform trotz allem Reichthum und aller Freiheit, welche sie vor dem rein contrapunktischen Satz voraushat, die zumeist philosophische Form: der Sieg der musikalischen Logik wird in ihr zum freien Spiel und Genuß" (419). Mit dem Modell der mus. Gedankenentwicklung kann auch das Modell des Kunstwerks als Organismus verbunden werden; bei der Besprechung der Sonate scheinen organische Entwicklung und Gedankenentwicklung als Modell austauschbar. Die Sonate ist die Form, „in welcher aus dem Thema als dem Keim und Kern der Gegensatz und seine Vermittelung sich entwickelt, ein Grundgedanke in mehrern Theilen sich ausbreitet" (418). Auch H. Küster bezeichnet thematische Compositionsart als musikalische Logik (*Populäre Vorträge über Bildung u. Begründung eines mus. Urtheils*, Bd. I, Lpz. 1871, 284, u. Bd. II, 1872, 3 u. 139).

Die Auffassung der Sonatensatzform als mus.-logische Gedankenentwicklung ist bis in das 20. Jh. zu verfolgen. C. Scotts Vorschläge für eine logisch strukturierte Sonatenform beziehen sich auf die Rekapitulation der Hauptthemen aller Sätze im Finale und auf die Metamorphose der Themen (*Suggestions for a more logical Sonata Form*, The Monthly Mus. Record XLVII, 1917, 104 f.). Die absolute Musik soll in der Beachtung dieser Regeln von der Symphonischen Dichtung lernen, sie darf Programmusik ohne Programm sein. P. Bekker sieht bei Beethoven die musikalische Logik in der „Kunst der Gedankenentwicklung, der streng logisch arbeitenden motivischen Durchführung" (*Beethoven*, Bln [1911] [2]1913, 414):

Gustav Mahlers Sinfonien (Stuttgart u. Bln 1921): Der erste Satz der Eroika, der Pastorale, der Neunten sind im Grunde nur Kommentare dessen, was in ihren ersten Takten geschieht. Die gewaltigsten Steigerungen, die Beethoven geschaffen hat: die Linien vom Anfang der fünften und der siebenten Sinfonie bis zu ihren Abschlüssen entrollen sich mit der niederzwingenden Logik, die die Offenbarung eines in seiner Folgerichtigkeit unabweisbaren Geschehens mit sich bringt. Es trägt in sich die Unerschütterlichkeit der mathematischen Formel und steht vom ersten Augenblick

an bis in seine letzten Folgerungen hinein als elementare Tatsache da. Gerade in der unanfechtbaren logischen Gewalt dieser Kunst ruhte die Kraft, ruht heute noch die einzigartige Wirkung der Beethovenschen Sinfonik. Aus ihr ergab sich das grundlegende organische Gesetz, dem Beethoven auch in der Neunten sich nicht zu entziehen vermochte, dieses Gesetz, das zur Konzentration der geistigen Grundideen in den Vordersatz, in den Anfang, in das Thema zwang und den ganzen Organismus als in sich Fertiges aus diesem Anfang hervorspringen ließ (16).

In dem Aufsatz *Über d. mathematische u. dialektische Wesen d. Musik* (1925) tritt E. Bloch dafür ein, daß das mus. Thema und seine Entwicklung dem zeitlichen Sein und geschichtlichen Handeln des Menschen viel näher sei als den mathematisch faßbaren Strukturen der Natur, mit denen die Musik in pythagoräischer Tradition verknüpft worden ist (abgedruckt in: Bloch, *Zur Philosophie d. Musik*, Ffm. 1974, 267 ff.). Der streng kontrapunktische Prozeß der Fuge habe zwar eine gewisse Verwandtschaft mit der mathematischen Deduktion, könne aber nicht wirklich durch ein Kalkül der mathematischen Logik erfaßt werden. Das Fugenthema sei „kein Axiom, sondern ein Charakter, der sich in den einzelnen Stimmen, gleichsam den Lagen seines Lebens, den Strömen seiner Welt, bewährt und entwickelt" (271). Mus. Prozesse entsprechen einer dialektischen Logik, wie sie im Sinne Hegels auf Modi der Zeit (Beharrlichkeit und Veränderung, Folge und Zugleichsein, Entwicklung und Sprung) zutrifft:

Nicht die Mathematik also, sondern die *Dialektik ist das Organon der Musik*, als der höchsten Darstellung historischer, schicksalgeladener Zeit (278).

Dies gilt vor allem für die Sonate, deren Beethovensche Prägung die Konsequenz eines Syllogismus habe, wobei dieser als „die erste Form der dialektischen Methode" zu denken ist, „so wie diese selbst genau die nochmals nachgedachte Methode des Prozesses selber ist" (279):

Der Hauptsatz der Sonate ist derart eine Kadenz allergrößten Stils, ja ein Syllogismus; der bekräftigte Sieg ihres Themas, nachdem die Durchführung, die Sphäre der Differenz ihr genetisches Werk getan hat, entspricht mutatis mutandis durchaus dem konkreten Ergo des logischen Schlusses (279).

(4) Zur Spezifizierung von musikalischer Logik, die sich am Vorbild der Rhetorik ausrichtet, gehört, im Blick auf das rhetorische Pathos, die Berufung auf eine Logik des Gefühls. Die Logik des Gefühls wird festgemacht an psychophysischen Vorgängen, an Affektverläufen, an der Gefühlsbeteiligung des Erkennens, an einem expressiven Denken, wie es in der Phase des Expressionismus entstanden ist. Eine Gegenposition ist im George-Kreis so formuliert worden, daß die Musik eine Divergenz von unberechenbarer Gefühlswirkung und strenger Formungslogik hervorbringt.

Fr. von Hausegger geht von einem physiologischen Ausdrucksbegriff aus, wie er von Th. Piderit (*Wiss. System d. Mimik u. Physiognomik*, Detmold [1867] [2]1886) und Ch. Darwin geprägt wurde. Pulsfrequenz, Atemzüge, Bewegungsweise zeigen die Affektzustände und -verläufe an, von denen sie verursacht sind. Psychophysische Ausdrucksmomente können kompositorisch so aufgegriffen und geformt werden, daß der resultierende mus. Prozeß einer „Logik der Gemütsbewegungen" gleichkommt (*Das Jenseits d. Künstlers*, Wien 1893; Gesammelte Schriften, Regensburg 1939, 464). In der Vokalmusik werden „die Anstöße, welche zur musikalischen Ausdrucksform führen", durch das Wort und die mit ihm verbundenen Handlungen und Gebärden gegeben, so daß die Logik der Gemütsbewegungen nicht aus der Musik allein erfaßt werden muß. Aber auch reine Instrumentalmusik ist auf diese Logik zu beziehen:

In einem größeren, ein reicheres Innenleben berührenden Instrumentalwerke führt E i n Anstoß zur Entwicklung des ganzen Tonstückes, und bestimmt dessen Einheit und die Zusammengehörigkeit seiner Einzelheiten den der Logik des Gefühles entsprechenden Aufbau seiner Teile... Die Ausdrucksformen des Tonstückes ergeben sich als notwendige Folgen des ersten Anstoßes, in welchem seine Gegensätze und Ergänzungen schon wie in einem Keim enthalten sind (465).

W. Wolf sucht die musikalische Logik im Zusammenhang der Gefühlsmomente von Musik. Es werden drei Gesetze der Gefühlsbewegung angegeben: Steigerung, pulsierende Hebung und Senkung, Absprung in den Gegensatz. Die musikalische Logik soll in einem Denken, dessen einziger Gegenstand Gefühle sind, bestehen, in einem „Bewußtwerden, Vergleichen, Schließen, sich Erinnern" (*Musik-Aesthetik*, Stuttgart 1895, Bd. I, 19), das sich auf Gefühle und deren „Tonbilder" (20) bezieht und einen Zusammenhang ergibt, „welcher die Bezeichnung einer ‚musikalischen Logik' im höchsten Grade verdient" (19).

H. Kretzschmars Hermeneutik schließt möglicherweise an W. Diltheys *Bausteine für eine Poetik* (Lpz. 1887) an, in denen eine psychologische Grundlegung der Ästhetik versucht wird. Eine mus. Spezifikation der Lehre von den Gefühlskreisen, die Dilthey in seiner Poetik entwirft, hat sich Kretzschmar in der traditionellen mus. Affektenlehre angeboten. Von ihrer Erneuerung verspricht er sich eine hermeneutische Theorie der Musik. Sie hätte Musik als einen semantischen Sinnzusammenhang verstehbar zu machen. Daß es einen immanent mus. Sinnzusammenhang geben könne, lehnt Kretzschmar in einer Auseinandersetzung mit der von K. Debrois van Bruyck vorgelegten Analyse des Wohltemperierten Klaviers (Lpz. [1867] [2]1889) ab: „‚Logische Formentwicklung'! Das ist so ein fetter Brocken aus dem Quacksalberlatein der Musikästhetik" (*Neue Anregungen zur Förderung mus. Hermeneutik: Satzästhetik*, JbP XII, 1905, 84). Zwar sollte der Hörer auf die

Logik der Komposition achten. Aber diese sieht Kretzschmar nicht in Kategorien wie Ableitung, Funktion des Einzelnen im Zusammenhang, sondern in den Übergängen der Affekte. Wenn sich die wahrgenommenen Affekte in der sprachlichen Benennung sinnvoll verknüpfen lassen, dann sei die Logik eines Musikwerkes erfaßt.

M. Bukofzer möchte das nur gedächtnisorientierte Zusammenfassen von Klängen und Klanggruppen unterschieden wissen von dem Erfassen der „g e f ü h l s l o g i s c h e n N o t w e n d i g k e i t" ihres Auftretens, ihrer Dauer, ihrer Gestalt, ihrer Wandlungen und feinsten Abschattierungen; nur diese Gefühlslogik könne „das spezifisch musikalische einheitliche Ganze" erschließen (*Die mus. Gemütsbewegung*, Lpz. 1935, 71).

In der expressionistischen Bewegung wurde Ausdruck zu der zentralen Kategorie, welche die durch Tradition verfestigten Weisen und Formen des Ausdrucks sprengte. Es wurde eigens – etwa von C. Einstein oder O. Flake – eine neue Logik gefordert. E. Blochs Philosophie ist als „expressives Denken" bezeichnet worden, welches das Wesen des Seienden in dessen zukünftigen Möglichkeiten erfaßt und diese zum Ausdruck zu bringen sucht. Wunsch, Traum und Angst bringen Latenz und Tendenz des Seienden zum Vorschein. Modell des expressiven Denkens ist Kunst und insbesondere Musik, die nicht Nachbildungen des Seienden, sondern Neubildungen hervorbringt. Bloch führte die Prägung „*Expressionslogik*" ein (*Geist d. Utopie*, München 1918, zweite Fassung 1923, bearbeitete Neuauflage d. zweiten Fassung, Ffm. 1964, 162), die auf Schönbergs Musik der frühen Atonalität bezogen wird:

Mithin wird der neue Klang nur dann geschrieben, wenn es dem Tondichter darauf ankommt, ein Neues und Unerhörtes, das ihn bewegt, auszudrücken..., damit also der neue Zusammenklang einer neuen Gefühlswelt zum symbolischen Ausdruck verhelfe... Was könnte es also sein, dieses sonderbar Identische des inneren und des tonalen Trieblebens, dieser Zusammenfall von Ausdruckswahrheit und Konstruktionswahrheit, ...wenn es nicht die unbeirrte Fortsetzung des „tonalen", d. h. des menschlich entliehenen Trieblebens, der menschlich entliehenen Tonvitalität in einer konventionell gar nicht weiter absteckbaren harmonischen Expressionslogik wäre? (162).

Gegen einen psychologisch-naturalistischen Ausdrucksbegriff setzte St. George die Forderung einer „formstrengen, plastisch gemeißelten Wortkunst". Der dem George-Kreis angehörende K. Wolfskehl bezieht „wirkliche Kunst" als „wille zum bilde" auf das Auge als „des menschen allsinn". „Das wort ist ton gewordnes bild, bewegung gewordne vision, ist übergreifende augengebärde" (*Über d. Geist d. Musik*, Jb. für d. geistige Bewegung III, Bln 1910, 22). Musik dagegen ist ganz dem Unbestimmten, Triebhaften verbunden, sie kann „entladen, einlullen, streicheln, in taumel tauchen (chaos und zersetzung vermehren), aber sie hat kein eignes ethos" (31). Eine Bestimmtheit hat sie nur in sich durch „reine verknüpfungsgesetze" (27):

Durch die strenge ihrer logischen gestaltung, die folgerichtigkeit ihres gefüges ist sie, zwar an sich völlig irrational, den regeln abgezogner geistigkeit unterworfen, berechenbar wie keine kunst, beweisbar fast, dabei fähig und willens, alle grenzenlosen, alle überstarken, alle unbestimmten triebe zu wecken und zu befrieden (24 f.).

(5) A. Schönberg prägt ein Begriffsverständnis von musikalischer Logik, das der Tradition tonaler Musik verpflichtet ist und als MOTIVISCHE LOGIK auch in nicht-tonaler Musik den Zusammenhang verbürgen soll.

Musikalische Logik bezieht sich auf Darstellungsmethoden des mus. Gedankens. Tonale Darstellungsmethode und Zwölftonmethode unterscheiden sich durch den Allgemeinheitsgrad der Tonbeziehungen im Verhältnis zur Motivik. In dem Entwurf *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911; zit. nach: R. Stephan, *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen"*, AfMw XXIX, 1972, 239 ff.) spricht Schönberg von den „formbildenden Principien": Die „feststehenden Formen" machen nicht das Wesen der Kunst aus, sondern sie sind deren bisher praktizierte „Möglichkeiten", mus. Zusammenhang herzustellen. Zweck der Form sei nicht Schönheit, „sondern unbewußte Anpassung an unsere sonstige Denk- und Begreifart", d. h. „Rücksicht auf Logik, d. i. auf unsere Fähigkeit zu begreifen" (246 f.):

Die sogenannte motivische Arbeit entspricht unserer Logik..., aber es gibt noch andere Möglichkeiten... (247).

Die Möglichkeiten, die Schönberg in seinem Kompositionsunterricht auch selbst gelehrt hat, sind die auf der Tonalität beruhenden: die formbildenden Prinzipien der harmonischen Tonalität, wie sie sich in der melodischen Struktur und in der Formanlage auswirken. Schönberg hält jedoch die Tonalität nicht für das, „wofür sie scheinbar alle Theoretiker vor mir gehalten haben: für ein ewiges Gesetz, ein Naturgesetz der Musik, obwohl dieses Gesetz den einfachsten Bedingungen des naturgegebenen Vorbilds, des Tons und des Grundakkords, entspricht" (*Harmonielehre*, [Lpz. u. Wien 1911] Wien [3]1922, 27). Die Tonalität ist vielmehr eines der grundlegenden Kunstmittel zur Herstellung der Einheit eines mus. Zusammenhangs.

In einer Niederschrift vom Ende des Jahres 1925 *Zu: „Darstellung d. Gedankens"* werden tonale Darstellungsmethode und Zwölftonmethode als zwei Arten der Darstellung des Gedankens unterschieden. In der Dur-moll-Tonalität sind die Beziehungen der Töne, die die je individuelle Komposition ermöglichen, gleichbleibend vorgegeben. Die Reihe dagegen ist eine je individuelle Vorgabe für ein nach ihr komponiertes Stück, sie ist schon Gedanke, in erster (abstrakter) Formulierung.

Die Grundfrage musikalischer Logik formulierte Schönberg in *Probleme d. Harmonie* (entstanden 1927, revidiert 1934):

Worauf beruht die Möglichkeit, auf einen beginnenden ersten Ton einen zweiten folgen zu lassen. Wie ist das logischerweise möglich? (*Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 220).

Die Möglichkeit von Tonverbindung und Komposition habe ihren letzten Grund darin, daß jeder Ton ein zusammengesetzter Klang ist, in dem Tonbeziehungen angelegt sind. Schönberg greift für die Erklärung der Tonbeziehungen auf die Naturklangtheorie zurück und sagt sogar, „daß wir nichts anderes tun als die Natur nachahmen, wenn wir diese Beziehungen benützen" (222). „In der Durskala folgt das Ohr einem deutlich wahrnehmbaren Vorbild", während die Mollskala und die Kirchentonarten „Kunstprodukte" seien. Die chromatische Skala ist das Resultat fernerliegender Obertöne, wenn man von den „drei Hauptgrundtönen einer Skala" im Quintverhältnis ausgeht (221). Im Gegensatz zur chromatischen Skala ist die Durtonleiter zwar eindeutig auf einen Hauptton bezogen, doch kann in einer Folge von Tönen und Akkorden eine Tonart nur durch ganz bestimmte Kunstmittel zum unzweideutigen Ausdruck gelangen. Die Tonalität stellt sich in der Tonverbindung nicht von selbst ein, sondern ist „die Kunst, die Töne in solchen Reihenfolgen und solchen Zusammenklängen und Folgen von Zusammenklängen miteinander zu verbinden, daß die Beziehung aller Vorkommnisse auf einen Grundton dadurch *ermöglicht* wird" (225). Die Tonalität ist ein Kunstmittel, welches Zusammenfassung und Gliederung ermöglicht (227). Auch unter dem traditionellen Gesetz der Dissonanzauflösung sind Akkordfolgen möglich, in denen kein tonales Zentrum vorliegt. Das einheitsgebende Moment der Tonalität ist in der Akkordverknüpfung als solcher nicht verbürgt.

Andererseits gibt es gerade auch in tonaler Musik Mittel der Zusammenfassung und Gliederung, welche nicht primär auf der Wirkung der Tonalität beruhen: die Einheit der motivischen Beziehungen, die Einheit des Gedankens. Ein Stück könne tonal sehr einheitlich sein, gedanklich aber konfus, zusammenhangslos:

Es ist schwer denkbar, daß ein Musikstück sinnvoll ist, ohne daß seine motivische und thematische Gedankendarstellung es ist. Ein Stück dagegen, dessen Harmonik sich nicht zur Einheit schließt, das sich aber in seinen motivischen und thematischen Gedankenvorgängen logisch entwickelt, müßte immerhin bis zu einem gewissen Grad sinnvoll wirken können (228).

Hinsichtlich der Faßlichkeit der Dissonanzen sei die „Schwierigkeit... in erster Linie die, in den vieltönigen dissonanten Klängen die Fähigkeit, *Folgen zu bilden*, wahrzunehmen und zu fühlen; in ihnen in gleicher Weise Form- und Konstruktionselemente zu erkennen wie in den einfachen Akkorden und zu fühlen, wie sie sich auf gleiche Weise nach ihrem Gewicht und ihrer Bedeutung abstufen" (233). Kriterium für die „Annahme oder Ablehnung der Dissonanzen" sei folglich allein deren „*Faßlichkeit*":

Den Zusammenhang, die Logik, die Folgerichtigkeit zu erkennen, ist aber eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Merken eines Vorganges, und verstehen kann man nur, was man sich gemerkt hat (230).

Musikalische Logik muß nicht vorgegeben sein, auch nicht im Bewußtsein des Komponisten; sie kann sich genauso erst der analytischen Reflexion zeigen; zudem ist sie nicht an der Sprachlogik zu messen. Die Logik, die sich in einem Werk geltend macht, braucht demjenigen, der das Werk geschaffen hat, nicht bewußt zu sein. Der begrifflichen Reflexion mag sie sich erst viel später erschließen als der praktischen Realisation. In einer Analyse seiner *Vier Lieder* op. 22 für Gesang u. Orch. (1913–16) erkennt Schönberg rückblickend „das unbewußte Walten musikalischer Logik" (*Analyse d. 4 Orchesterlieder op. 22* [1932]; *Stil u. Gedanke*, loc. cit. 287). Er zeigt in den ersten beiden Liedern eine motivische Logik auf und sagt mit Bezug auf die Lieder Nr. 3 und 4, daß ihm deren Logik noch nicht reflexiv bewußt geworden sei: „Denn ich weiß nur, daß diese Lieder der Logik nicht entbehren; aber ich kann es nicht beweisen" (296). Die motivische Logik besteht, wie vor allem am zweiten Lied dargelegt wird, in einem allseitigen Konnex der motivischen Gestalten und Merkmale. „Wie in einem Spiegelkabinett befinden sich dann die Gestalten und sind stetig von allen Seiten gleichzeitig zu sehen und zeigen Beziehungen in allen Richtungen" (293).

In einem Brief an E. Krenek (1.–12. 12. 1939) macht Schönberg auf den grundlegenden Unterschied zwischen der Logik in der Wissenschaft und in der Kunst aufmerksam:

Das ist, was Kunst von Wissenschaft unterscheidet: Daß es da nicht solche Prinzipien geben sollte, welche man prinzipiell anwenden muß: daß dort „eng"-umschrieben ist, was „weit-offen" bleiben muß; daß die musikalische Logik nicht auf „wenn — so" antwortet, sondern die durch wenn – so ausgeschlossenen Möglichkeiten zu benützen liebt (ed. Stein, Mainz 1958, 226).

Der mus. Gedanke ist Voraussetzung und Verwirklichung musikalischer Logik, wie es der traditionellen Definition des Gedankens als conceptus mentis demonstrandus entspricht. In *Neue Musik, veraltete Musik, Stil u. Gedanke* (1933; *Stil u. Gedanke*; loc. cit., 33) gibt Schönberg dem Begriff des mus. Gedankens eine dreifache Bestimmung: „Gedanke" bezeichnet erstens eine kleine oder kleinste geschlossene Sinneinheit („Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv"), zweitens die in dieser Einzelgestalt antizipierte „Totalität eines Stückes" und drittens die „Methode" einer Herstellung von

„Gleichgewicht" zwischen einer Einzelgestalt und den ihr abgewonnenen Fortsetzungen.
Pläne und Konzepte für ein Buch dazu stammen vor allem aus der Zeit zwischen 1934 und 1936 mit den geplanten Titeln *Der mus. Gedanke. Kunst, Technik u. Logik seiner Darstellung*, später: *Der mus. Gedanke u. d. Logik, Technik u. Kunst seiner Darstellung* (ed. Carpenter/Neff, *The Mus. Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, New York 1995). Unter den Bedingungen für die „Darstellung des musikalischen Gedankens" notiert Schönberg 1934 an erster Stelle „die Gesetze der Logik, des Zusammenhangs und der Fasslichkeit", darüber hinaus auch im engeren Sinne „aesthetische Forderung[en] der Mannigfaltigkeit, Abwechslung, des Reichtums und der Tiefe, der Schönheit (?)" und auch „die ‚menschlichen' Anforderungen der Ethik, (der Schönheit [darüber: ???]) des Gefühls, der Suggestibilität (Ueberredungskraft), der Ungewöhnlichkeit und Neuheit (Originalität)" (102). Die „entwickelnde Variation" wird als Gegensatz zur kontrapunktischen Verknüpfung vorgestellt, aus dem sich das Problem der Vereinigung beider ergibt. Schönberg übt Kritik an „der sentimentalen poetisierenden Idee, eine Komposition entstünde aus dem Motiv als Keim des Ganzen so wie eine Pflanze aus dem Samen" (108).
Für seine Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren, ergibt sich hinsichtlich des Gedankens und seiner logischen Darstellung nur eine Spezifizierung, nicht etwa ein von der Tradition abweichendes Konzept. Mus. Gedanken „müssen den Gesetzen der menschlichen Logik entsprechen; sie sind ein Teil dessen, was der Mensch geistig wahrnehmen, durchdenken und ausdrücken kann" (*Kompos. mit zwölf Tönen* [1935]; *Stil u. Gedanke*, loc. cit., 76 f.). „Die Elemente eines musikalischen Gedankens sind zum Teil in der Horizontalen als aufeinanderfolgende Klänge und zum Teil in der Vertikalen als gleichzeitige Klänge enthalten" (77). In einem Zwölftonstück muß die Reihe „der erste schöpferische Gedanke sein" (76), in dem diese Elemente konzentriert sind. Eine Zwölftonreihe regelt die Aufeinanderfolge der Intervalle ebenso wie ihre Vereinigung zu Harmonien. Damit vereinigt sie in sich zwei logische Funktionen: Sie gibt die Grundlage für motivische Beziehungen (motivische Logik) und sie gibt die Grundlage für die „Vereinigung von Tönen zu Harmonien und deren Aufeinanderfolge", entsprechend der „Regelmäßigkeit und Logik der früheren Harmonik" (76). Transpositionen der Reihe „dienen, wie die Modulationen in früheren Stilen, dazu, Nebengedanken zu bilden" (82). Die vereinheitlichende Wirkung, die von den Zwölftonreihen ausgeht, vergleicht Schönberg mit der entsprechenden Wirkung der Wagnerschen Leitmotivtechnik (96): „In der Musik gibt es keine Form ohne Logik und keine Logik ohne Einheit" (96).
Seine Auffassung von motivischer Logik hat Schönberg vor allem an J. Brahms gezeigt. Eine ausführliche analytische Beschreibung motivischer Logik gibt Schönberg im letzten Teil seines Aufsatzes *Brahms, d. Fortschrittliche* (1933/47): Das Thema des Andante aus dem Streichquartett a-moll op. 51 Nr. 2 enthält „ausschließlich Motivgestalten, die als Ableitungen des... Sekundintervalls zu erklären sind" (*Stil u. Gedanke*, loc. cit., 63). Die Ableitung erfolgt durch Umkehrung, durch Verknüpfung und durch Herauslösung. Über diese Operationen hinaus besteht das Logische in der Ökonomie des Denkens. Die ganze Melodie enthält kein anderes Mittel als das Sekundintervall in den genannten Ableitungen. Anders gesagt: In den beiden ersten Takten sind die Ableitungen des Sekundintervalls enthalten, die die motivische Gestalt der Phrasen und die Bindemittel ihrer Verknüpfung ausmachen. Ein weiterer Aspekt des Logischen ist die Synthesis der Abschnitte. Der Zusammenschluß ist nicht von der metrischen Disposition der Periode bestimmt. An die Stelle der geradzahligen Symmetrie treten 3 mal 1 $^1/_2$ Takte und 2 mal 1 plus 1 mal 1 $^1/_2$ Takte. Das Logische besteht in der Verknüpfung der Abfolge: zweite Phrase als Variante der ersten, dritte Phrase als an diese Variante anknüpfende Wendung zum Halbschluß, vierte Phrase als Variante der ersten, fünfte als Variante der vierten und sechste als an diese anknüpfende Schlußwendung.
Den dritten der *Vier ernsten Gesänge* op. 121 analysiert Schönberg „im Hinblick auf außerordentliche motivische Logik" (70). Hier sind es Ableitungen des Terzintervalls – Terz abwärts, Terz aufwärts, Terz mit Durchgangsnote und Sext als Umkehrungsintervall der Terz –, die bestimmend sind für die motivische Gestalt der Gesangslinie, für Baßlinien und für Sequenzbildungen in den Singstimmen und im Baß. In Schönbergs Begriff der musikalischen Logik wirkt noch die alte Unterscheidung inventio-dispositio nach. Es seien der „Sinn für Logik und Ökonomie und die Erfindungskraft, die zusammen so natürlich fließende Melodien bilden" (66).
In dem Aufsatz *Symphonien aus Volksliedern* (1947) erklärt Schönberg am Beispiel von Beethovens 5. Symphonie die „entwickelnde Variation" als das Verfahren, das thematische Material – Themen, Überleitungs- und Schlußgedanken, Durchführungen und die erforderlichen Gegensätze – „in dieser logischen Weise herzustellen" (*Stil u. Gedanke*, loc. cit., 138).
Dem Schönbergschen Konzept von musikalischer Logik ist die Inanspruchnahme des Begriffs bei anderen Komponisten zur Seite zu stellen. In I. Strawinskys *Poétique mus.* ([Cambridge, Mass. 1942], Neuausg. Paris 1945) klingt deutlich der aristotelische Begriff der Poiesis durch: Kunst bedeute „faire des œuvres selon certaines méthodes obtenues soit par apprentisage, soit par invention". Diese Methoden seien „voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude de notre opération" (37). Das „phénomène musical" sei im Grunde ein „phénomène de spécu-

lation" (43), dem nichts vorgegeben ist als die Elemente Ton und Zeit. Der Wille zur Einheit mache sich durch Analogiebildung geltend, greifbar im Metrum und in tonalen Strukturen. Die letzteren sind nicht auf eine „tonalité classique au sens scolaire" beschränkt. Strawinsky spricht von einer „nouvelle logique musicale", die dennoch einer „nécessité éternelle" gehorcht:

Nous ne nous trouvons donc plus dans le sens de la tonalité classique au sens scolaire du mot. Nous n'avons pas créé cet état de choses, et ce n'est pas notre faute si nous nous trouvons devant une nouvelle logique musicale qui eût paru impensable aux maîtres du passé. Et cette logique nous ouvre les yeux sur des richesses dont nous ne soupçonnions pas l'existence.
Parvenus à ce point, il n'est pas moins indispensable d'obéir, non pas à de nouvelles idoles, mais à la nécessité éternelle d'affermir l'axe de notre musique, et de reconnaître l'existence de certains pôles d'attraction (56).

P. Boulez sah in Schönbergs Zwölftonkomposition eine Inkonsequenz: Schönberg habe aus seiner Entdeckung der Zwölftontechnik nicht die notwendigen Konsequenzen gezogen. Er habe eine neue Methodologie der mus. Sprache gefunden, aber nur um sie einer alten Rhetorik dienstbar zu machen (*Schönberg est mort* [The Score, 1952]; in: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 270 f.; vgl. dtsch. in: *Anhaltspunkte*, Kassel u. München 1979, 293 f.). Boulez postuliert eine bestimmte Logizität im Verhältnis von Material und Struktur. Diese Logizität ist eingleisig: Ein neues Material verlangt notwendigerweise neue Formen. Nicht akzeptiert wird die Möglichkeit, daß die Konsequenz in einer Modifikation der alten Strukturen besteht. „Somme tout, une logique d'engendrement entre les formes sérielles proprement dites et les structures dérivées a été en général absente des préoccupations de Schönberg" (269; vgl. dtsch., 292). Nur A. Webern strebte nach „l'évidence sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau" (271; vgl. dtsch., 295).
E. Krenek hat 1937 einen stilübergreifenden Begriff von musikalischer Logik vorgeschlagen. „Die einzelnen Tonsprachen erscheinen... als Sonderfälle eines allgemein gültigen Denkprozesses, den man, in Anlehnung an das Denksystem, das alle möglichen Wortsprachen in sich einbegreift, m u s i k a l i s c h e L o g i k nennen könnte" (*Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in d. theor. Grundlagen*, Wien 1937, 35). Aus der späteren Erfahrung mit serieller Musik macht er einen prinzipiellen Unterschied zwischen den Formkonzepten der traditionellen Musik, die auf den Begriffen von Thema und Entwicklung beruhen „so wie die der Rhetorik auf der Formulierung und Diskussion von Thesen", und der seriellen Musik, die sich vom Sprachhaften abgewendet habe (*Musik u. Sprache* [1960], in: *Im Zweifelsfalle*, Wien, München u. Zürich 1984, 330). Die traditionelle Musik habe „in ihren geschlossenen Formen eine der allgemeinen Logik angeglichene musikalische Logik aufzuweisen" (329) gesucht. Dagegen habe die serielle Musik „keine logisch geschlossenen Formen mehr" (331). Das Novum der seriellen Musik sei, daß sie die Zeit, das per definitionem Nicht-Umkehrbare, umzukehren unternimmt, „da in ihr vorwärts und rückwärts, früher und später keine entscheidende Rolle mehr spielen" (331).

(6) Im 20. Jh. entwickelt Th. W. Adorno eine ERFAHRUNGSORIENTIERTE BEGRIFFSAUFFASSUNG von musikalischer Logik.
Adorno gewinnt seinen Begriff von musikalischer Logik aus der Vertiefung in die Musik Beethovens. Wie der Zusammenhang bei Beethoven zustande-komme, ist eine Grundfrage in den Aufzeichnungen zu Beethoven um 1940 (*Beethoven. Philosophie d. Musik*, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1993). Der Zusammenhang resultiert aus dem dialektischen Verhältnis des Allgemeinen der Tonalität zum Besonderen der thematischen Arbeit. Die Disposition der Form ist allgemein durch die Tonalität definiert: Themen und Überleitungen, Hauptsätze und Episoden, Expositionen und Durchführungen unterscheiden sich allgemein durch die Art der harmonischen Fortschreitung. Diese Formteile sind mit Rücksicht auf die Idee eines geschlossenen Ganzen konzipiert, in welchem sie durch die Art ihrer harmonischen Progression die Funktionen des Festlegens, des Modulierens, des Entgegensetzens und des Bestätigens haben. Für sich genommen sind die Formteile unselbständig. Jeder Satz und jeder Abschnitt bei Beethoven dient der Konstitution der Tonalität, „und die weitertreibende Negativität liegt immer im Bewußtsein der *Unvollständigkeit* dieser Konstitution" (86). Von seiten des Besonderen erfolgt die thematische Formulierung und Verarbeitung ebenso in ständiger Rücksicht auf den jeweiligen Formabschnitt und seine harmonische Bestimmtheit (82: „Der *Zusammenhang* bei Beethoven kommt immer dadurch zustande[,] daß der jeweilige Formteil die Tonalität verwirklicht, darstellt, und das Movens, das das Detail über sich hinaustreibt, ist allemal das Bedürfnis der Tonalität nach dem nächsten um sich selber zu erfüllen").
Beethoven habe die durch die Tonalität begründeten Formen aus subjektiver Freiheit reproduziert. Ebenso habe Kant in der *Transzendentalen Logik* seiner *Kritik d. reinen Vernunft* objektiv bereits geltende Urteile dem Subjekt als „synthetische Urteile a priori" überantwortet (41). Die Tonalität erscheint bei Beethoven nicht von außen übernommen, sondern insofern von innen neu produziert, als die Kategorien der Tonalität jeweils durch das Besondere motiviert werden.
Die thematische Arbeit wird nach Hegel als „Anstrengung, oder Arbeit des Begriffs" bestimmt; Arbeit sei die „zwischen Philosophie und Musik hier

identische Kategorie" (33). Diese Arbeit besteht in Akten der „bestimmten Negation": „Beethovens Prozeß ist eine unablässige Negation alles Begrenzten, bloß Seienden" (84). „Wahrscheinlich ist die immer wegschneidende, abstrahierende Logik der *Garant* der Arbeits-Aneignung in der Reflexionsform" (69).

Die Tonalität ist „eine Logik der okkasionellen Ausdrücke" (83). Das einzelne Motiv oder Thema kann nicht allein durch sich eine Fortsetzung begründen, es gibt vielmehr Gelegenheit, Anlaß (Okkasion) zum Walten der tonalen Gesetzlichkeit, die seine Fortsetzung ermöglicht. Tonalität ist „musikalische Umfangslogik" (ibid.). Hervorzuheben ist bereits in den frühen Aufzeichnungen die Vorstellung, daß es auch eine Suspension dieser Logik geben müsse: Im Streichquartett F-dur op. 59 Nr. 1, 3. Satz, erscheint in Takt 70 ff. ein Des-dur-Abschnitt, wo eigentlich die Reprise erwartet werde. Dieser Abschnitt steht für „das Mögliche außerhalb der Identität", außerhalb der harmonischen und auch der motivischen Ökonomie (36).

Dieser an Beethoven gewonnene Begriff bildet die Voraussetzung für die Kritik an Wagner sowie auch für die Kritik an den Systemzwängen des Neoklassizismus einerseits, der Zwölftontechnik und der seriellen Musik andererseits. Wagners „Mängel der technisch-kompositorischen Gestaltung rühren bei ihm durchwegs daher, daß die musikalische Logik... aufgeweicht ist und durch eine Art von Gestikulieren ersetzt, etwa wie Agitatoren durch Sprachgesten die diskursive Entwicklung der Gedanken ersetzen" (*Versuch über Wagner* [1937/38]; Gesammelte Schriften XIII, Ffm. 1971, 32). Gegenüber dem diskursiven Zusammenhang bei Beethoven habe Wagner, „unter der dünnen Hülle des kontinuierlichen Verlaufs, die Komposition in dinghaft aneinandergereihte allegorische Leitmotive zerfällt" (46).

Das Streben nach einer „Logik der Konsequenz" verbindet die neue Musik mit der „Tradition der Kunst der Fuge, Beethovens und Brahmsens" (*Philosophie d. neuen Musik* [Tübingen 1949]; Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 21). Diese „Logik der Fortsetzung" (73) werde durch die Zwölftontechnik nur scheinbar garantiert. Das Zwölftonmelos werde von „mechanischen Mustern" befallen. Die „Omnipräsenz der Reihe" mache diese zur „Herstellung des zeitlichen Zusammenhangs untauglich" (74). Der Systemzwang verhindere die „konkrete Logik des musikalisch Einzelnen" (113).

Auch im Blick auf Strawinsky stellt Adorno die Frage nach musikalischer Logik. Der Neoklassizismus strebe nach einer zeitgemäßen Aneignung eines klassischen Stils. Bei dieser Aneignung wird die Autorität des Stiles in einem Kernpunkt – eben in der Harmonik – gebrochen, gleichzeitig aber durch Hervorkehrung äußerer modellhafter Züge (Stilmerkmale, Floskeln) wiederhergestellt. Der Anspruch auf Logik wird in einen Außenhalt der „Stilprozeduren" (127) verlagert, was einen Vergleich mit neurotischen Zwängen herausfordert. Strawinskys Musik „tritt als strenges, zeremoniell-unverletzliches System auf, ohne daß die prätendierte Regelhaftigkeit in sich selbst durchsichtig, rational wäre kraft der Logik der Sache. Das ist der Habitus des Wahnsystems" (155). Wenn musikalische Logik eine Logik des Scheins ist, so erweist sie sich hier als „Phantasma":

Denn die beschworenen Floskeln organisieren sich nicht zu jener Einheit musikalisch-logischen Gefüges, die musikalischen Sinn konstituiert, sondern durch deren unerbittliche Verweigerung. Sie sind „anorganisch". Ihre Einsichtigkeit ist ein Phantasma, bewirkt durch die vage Vertrautheit der aufgebotenen Materialien und die reminiszenzenhafte, auftrumpfende Feierlichkeit des Ganzen, die Draperie des Bestätigten (189).

Zwölftontechnik einerseits, Strawinskys „Dissoziation der Zeit" (171 ff.) andererseits tendieren zu einer Verräumlichung. Musikalische Logik aber impliziert eine dialektische Auseinandersetzung mit dem Zeitverlauf. Sie ist „nicht einfach Identität in der Nichtidentität sondern sinnvolle Folge der Momente" ([1956]; *Beethoven*, loc. cit., 106), im Sinne der Irreversibilität der Zeit, der Entwicklung, mit den Möglichkeiten, Intensiveres aus Schwächerem, Komplizierteres aus Einfachem zu gewinnen, auch Vereinfachung des Komplizierteren, Auflösung des Geschlossenen hervorzubringen.

Die Kritik an der Zwölftontechnik setzt sich fort in der Kritik an der seriellen Musik. Das technische Verfahren werde zum Selbstzweck gemacht, das Ausdrucksbedürfnis verfemt:

Das Altern d. Neuen Musik (1954); in: *Dissonanzen* (Göttingen 1956): Das Höchste, was da zustande kommt, sind Stücke, die aus dem zuweilen sehr entwickelten Wissen um das heute technisch Notwendige hervorgetrieben sind. In ihnen bezeugt jeder Takt die Überlegung, wie Musik auszusehen habe, die gegen alle erdenklichen Einwände gefeit ist... Musikalische Logik wird zu ihrer Karikatur, die freilich in jener selbst schon angelegt ist, einem starren Bann, und er läßt alles andere verkümmern (Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 162).

Eine induktive Zweite Logik zeigt Adorno an G. Mahler auf. Auch die musikalische Logik bei Mahler wird in bezug auf Beethoven verständlich. Der thematische Prozeß ist dialektisch und verläuft nach dem Modus der bestimmten Negation, bei Beethoven ist er ein ‚Werden zu sich', die Reprise stellt die Gestalten wieder her, die durch Umformung, Teilung und Kombination in einen Diskurs geraten sind. Bei Mahler ist der Prozeß ein Werden zu Anderem, das Ziel ist nicht die Wiederherstellung der thematischen Identität, sondern die Veränderung selbst. Bei Beethoven werde durch den jeweiligen thematischen Prozeß die übergeordnete Formidee demonstriert, die kompositorische Logik geht von dem Allgemeinen der Formkategorien aus:

Mahler. Wiener Gedenkrede (1960), in: *Quasi una fantasia* (Ffm. 1963): Sie [sc. die „zweite und bessere Logik"] folgt

aus der Geprägtheit und Bestimmtheit der einzelnen Charaktere, nicht aus einem abstrakt vorgeordneten Entwurf. In Mahlers Entwicklung hat sie immer mehr sich verstärkt. Die Kraft zur Organisation des Ganzen wurde eins mit der Fähigkeit, dies Ganze aus dem heraus zu entfalten, wohin das Einzelne will. Die Zufälligkeit bloßer Existenz, die er auf sich nahm, ist ihm ohne Anleihe beim nicht länger Verbürgten zum Verbindlichen gediehen (Gesammelte Schriften XVI, Ffm. 1978, 329);
Mahler. Eine mus. Physiognomik (Ffm. 1960): Die Bewegung des musikalischen Begriffs fängt unten, gewissermaßen mit den Tatsachen von Erfahrung an, um sie in der Einheit ihrer Sukzession zu vermitteln und schließlich aus dem Ganzen den Funken zu schlagen, der über jene Tatsachen hinaus zündet, anstatt daß von oben, von einer Ontologie der Formen her komponiert würde (loc. cit. XIII, 210).

Mahler bezieht in seine Logik ein, was nicht durch sie erzeugt ist: den „Naturlaut", der die rationale Ordnung suspendiert, das Volkslied und sogenannte „untere Musik", die sich dem subjektiven Formwillen entgegenstellt. Er läßt den „Durchbruch" (→ *Durchbrochene Arbeit* II. (9) Exkurs) zu, der sich der Immanenz des Formzusammenhangs entzieht. Bei aller Offenheit für das, was anders ist, „darf Musik gegen die eigene Logik nicht sich verstocken" (160). In bezug auf programmatische Intentionen, wie sie sich in der Idee des Durchbruchs zeigen, gilt: „Kompositorische Logik kritisiert, was sie darstellen will" (ibid.). Mahlers kompositorische Logik habe sich der dialektischen angeglichen:

Unwillkürlich hat seine kompositorische Logik jener philosophischen sich angeglichen, der zufolge aus der Dialektik nicht ins Unbedingte sich herausspringen läßt ohne Gefahr des Rückfalls ins gänzlich Bedingte: er scheut sich kompositorisch den Namen Gottes zu nennen, um ihn nicht seinem Widerpart auszuliefern. Die Intention des Durchbruchs wird allmählich mediatisiert. Die Suspensionen kündigen die Formimmanenz, ohne die Gegenwart des Anderen positiv zu behaupten; Selbstbesinnungen des in sich Befangenen, nicht länger Allegorien des Absoluten. Retrospektiv werden sie von der Form aufgefangen, aus deren Elementen sie gefügt sind. Mahlers Erfüllungsfelder leisten in der Form, durch ihre Relation zum Vorhergegangenen, was der Durchbruch vom Außen sich versprach... (192).

Die Möglichkeit einer nicht vom Allgemeinen ausgehenden musikalischen Logik sieht Adorno bereits 1930 in Schönbergs *Variationen für Orch.* op. 31 (1926/28). In diesem Werk sei „die Gewalt der induktiven Logik" realisiert (XVIII, Ffm. 1984, 370). Diese Musik sei von allem „funktionell-kadenzierenden Wesen" befreit, welches den Inbegriff einer am Modell der Kadenz orientierten und in bezug auf dieses Modell deduktiven Logik ausmacht.
Musikalische Logik und künstlerische Logizität überhaupt ist „urteilslose Synthesis". Der in der *Ästhetischen Theorie* (postum Ffm. 1970) ausgeführte Gedanke, daß Kunstwerke in sich logisch sind, obwohl sie weder Begriffe bilden noch urteilen (VII, Ffm. 1970, 205), ist bereits in frühen Aufzeichnungen [1944] zum Beethoven-Projekt skizziert:

Beethoven, loc. cit.: Das „Spiel" der Musik ist das Spiel mit logischen Formen als solchen, der Setzung, der Identität, der Ähnlichkeit, des Widerspruchs, des Ganzen, des Teils... Die Schwelle der Musik gegen die Logik liegt also nicht bei den logischen Elementen, sondern deren spezifisch logischer Synthesis, dem *Urteil*. Die Musik kennt dieses nicht sondern eine Synthesis anderer Art, eine rein aus der Konstellation, nicht der Prädikation, Subordination, Subsumtion ihrer Elemente, sich konstituierende Synthesis... *Musik ist die Logik der urteilslosen Synthesis* (32);
Noten zur Literatur (Ffm. 1958), *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ‚Wider d. mißverstandenen Realismus'*: Seine [sc. des Kunstwerks] Logizität ist nicht die des prädikativen Urteils, sondern der immanenten Stimmigkeit: nur durch diese hindurch, das Verhältnis, in das es die Elemente rückt, bezieht es Stellung. Seine Antithese zur empirischen Realität, die doch in es fällt und in die es selber fällt, ist gerade, daß es nicht, wie geistige Formen, die unmittelbar auf die Realität gehen, diese eindeutig als dies oder jenes bestimmt. Es spricht keine Urteile; Urteil wird es als Ganzes. Das Moment der Unwahrheit, das nach Hegels Aufweis in jedem einzelnen Urteil enthalten ist, weil nichts ganz das ist, was es im einzelnen Urteil sein soll, wird insofern von der Kunst korrigiert, als das Kunstwerk seine Elemente synthesiert, ohne daß das eine Moment vom anderen ausgesagt würde: der heute im Schwang befindliche Begriff der Aussage ist amusisch. Was als urteilslose Synthesis die Kunst an Bestimmtheit im einzelnen einbüßt, gewinnt sie zurück durch größere Gerechtigkeit dem gegenüber, was das Urteil sonst wegschneidet (XI, Ffm. 1974, 270).

(7) Einzelne NEUERE REKURSE AUF DEN BEGRIFF der musikalischen Logik sind zu einem Teil auf eine engere Fassung seiner theoretischen Voraussetzungen, zu einem anderen Teil auf eine Erweiterung seines Umfanges gerichtet. Die theoretischen Voraussetzungen des Begriffes wurden an methodologischen Bestimmungen neuerer Logik festgemacht, vor allem an denen der Phänomenologie, der Mathematik und der Zeichentheorie. Nach K. Hubers phänomenologischer Ästhetik gründet musikalische Logik in apriorischen Prinzipien, die die mus. Formbildung ermöglichen (*Musikästhetik*, Ettal 1954, 31 f.). Das Interesse gilt den Modalitäten der Fortsetzung einer mus. Anfangsgestalt, etwa eines Motivs oder Themas: den „Prinzipien der logisch sinnvollen Weitergestaltung" (144). Als solche Prinzipien erweisen sich Reihung, Sequenzierung, Variierung, Steigerung, Abgrenzung, Kontrast, Wiederkehr, Symmetrie und als oberstes Prinzip das in der Ästhetik traditionelle und stilistisch ganz unterschiedlich eingelöste Postulat der Einheit in der Mannigfaltigkeit (144 ff.).
Von der phänomenologischen Methode einer Reduktion der vielfältigen Erscheinungen auf ihre gemeinsamen Prinzipien ist auch der Vorschlag von C. Dahlhaus getragen, den Begriff der musikalischen Logik durch Modelle mus. Zusammenhanges zu

präzisieren, „die sich nicht auf ein Teilmoment wie Harmonik oder Motivik beschränken, sondern Wechselwirkungen zwischen Harmonik, Melodik, Kontrapunkt oder Rhythmus aufzeigen" (*Musiktheorie*, in: *Systematische Musikwiss.*, Köln 1971, 121 ff.).
Auf zeichentheoretischer Grundlage handelt W. Coker von „Logical Signs in Music" (*Music and Meaning*, New York u. London 1972, 110 ff.). Logische Zeichen stehen für Grundformen der Gedankenverknüpfung wie Konjunktion, Negation, Disjunktion und Implikation, für welche sich in der Musik Entsprechungen aufweisen lassen.
Mus. Zusammenhänge nach dem Modell mathematischer Logik zu erfassen, unternahm 1960 Ch. Seeger, der eine Kombinatorik aus zwei Größen (plus – minus als hoch – tief, lang – kurz u. a.) in drei- bis fünfstelligen Beziehungen durchführte (*On the Moods of a Music-Logic*, JAMS XIII, 1960, 224 ff.). 1986 hat der Philosoph und Logiker D. Batens grundsätzliche Überlegungen hinsichtlich der Beziehung von Musik und mathematischer Logik angestellt (*Some Remarks on the Structural Similarity between Music and Logic*, in: *Communication and Cognition* XIX, 1986, 135 ff.).
Erweiterungen des Begriffsumfanges ergeben sich aus der Einbeziehung von Musik, die in der aufgezeigten begriffsgeschichtlichen Tradition nicht berücksichtigt worden ist. J. Ujfalussy fragt nach dem *Entstehungsprozeß d. mus. Logik* (so der Titel eines Beitr. in der Sammlung *Ästhetische Aufsätze*, Budapest 1966, 163 ff.) und setzt bei der Bildung einfachster melodischer Formeln im Sinne der Psalmtöne an. J. Cholopow (*Zu d. allgemeinen logischen Grundlagen d. modernen Harmonie*, in: *Probleme u. Konzeptionen. Aktuelle Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler*, hg. von B. Jarustowski, Lpz. 1977, 125 ff.) sieht das Logische der Musik in allgemeinsten Kategorien: 1. Abgrenzung und Stufung der Elemente, 2. Methoden der Verbindung dieser Elemente untereinander, 3. übergreifende Strukturbildung. Unter diesen Kategorien, die der grundlegenden Unterscheidung von Begriff, Urteil und Schluß entsprechen, lassen sich in verschiedenartigen Stilen einander vergleichbare Relationen und Funktionen finden. Cholopow führt dies an Beispielen der tonalen Harmonik, der freien Atonalität, der Reihentechnik und der elektronischen Musik vor. J. Maceda (*A Logic in Court Music of the Tang Dynasty*, AMl LXVII, 1995, 109 ff.) verwendet den Begriff auch für das Verständnis außereuropäischer Musik. Die Logik chinesischer Musik der Tang-Dynastie bestehe in gesetzmäßigen Verhältnisbeziehungen zwischen metrischen Ordnungen und Tonhöhenordnungen (genauer zwischen rhythmischen Akzenten, die in Vierer-Gruppen erfolgen, einerseits und den Tönen eines Modus anderseits).

Lit.: G. Wienke, Voraussetzungen d. ‚Mus. Logik' bei Hugo Riemann, Diss. Freiburg i. Br. 1952; A. Nowak, Probleme mus. Logik. Von d. ratio modulandi zur Logik d. Kadenz, Habil.-Schrift Bln 1979; ders., Der Begriff „Mus. Denken" in d. Musiktheorie d. Aufklärung, in: Neue Musik u. Tradition. Fs. R. Stephan, Laaber 1990; ders., Die Idee d. mus. Logik um 1900, in: Die Wiener Jahrhundertwende, hg. von J. Nautz u. R. Vahrenkamp, Wien 1993; ders., Kompos. als Argumentation. Rhetorische Modelle in d. mus. Formbildung d. 18. Jh., in: Fs. W. Kirsch, Tutzing 1996; ders., Wandlungen d. Begriffs „mus. Logik" bei Hugo Riemann, in: Hugo Riemann 1849–1919, hg. von T. Böhme-Mehner u. Kl. Mehner, Köln 2001; C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., Gesch. d. Musiktheorie X u. XI, Darmstadt 1984 u. 1989; R. Stephan, Der mus. Gedanke bei Schönberg, Österreichische Musikzeitung XXXVII, 1982; M. Angerer, Reflexionen über mus. Logik, in: Mitteilungen d. Österreichischen Ges. für Musikwiss. XXII, 1990; U. Leisinger, Was sind mus. Gedanken?, AfMw XLVII, 1990; Chr. von Blumröder, Die Kategorie d. Gedankens in d. Musiktheorie, AfMw XLVIII, 1991.

Adolf Nowak, Frankfurt a. M. 2004

Musikalische Prosa

Vorbemerkung: Das Vorhaben, die nach dem gegenwärtigen Forschungsstand vorliegenden terminologischen Quellen zum Begriff der mus. Prosa – dazu sind auch die nicht synonymen Ausdrücke Prosa, Prosaprinzip, Prosamelodik, mus. Prosateur oder Prosaist, mus. poetische Prosa, stilisierte mus. freie Prosa und ungebundene (mus.) Rede zu rechnen – nach den Grundsätzen einer terminologisch orientierten Begriffsgeschichte in einem gegliederten, historisch erwiesenen Zusammenhang darzustellen, stößt, ähnlich wie bei der Formel von der → Tonsprache, aus verschiedenen Gründen auf nicht geringe Schwierigkeiten.

Vorab muß festgehalten werden, daß im Rahmen des vorliegenden Art. drei mus. Bedeutungslinien des Ausdrucks Prosa nicht erfaßt werden. Ausgespart bleibt:

1) die seit dem Mittelalter gebräuchliche, in zahlreichen Ländern noch heute verbreitete Bedeutung von prosa als Sequenz (anfänglich bezogen auf die textierte Form eines erweiterten Allelujajubilus). Diese Bedeutung übertrifft ohne Frage bei weitem die terminologiegeschichtliche Relevanz der ‚mus. Prosa' im engeren, hier behandelten Sinn, was historische Reichweite, geographische Verbreitung und allgemeinen Bekanntheitsgrad angeht. Dies erhellt z.B. daraus, daß Prosa im Sinne von ‚Sequenz' in fast allen mus. und auch in allgemein enzyklopädischen Nachschlagewerken des 19. und 20.Jh. lexikographisch erfaßt ist, während die ‚mus. Prosa' zum ersten Mal 1967 – in der 12. Aufl. des RiemannL – berücksichtigt erscheint;

2) die Bedeutung von Prosa im Sinne einer Vokalmusik, die auf der Vertonung von Prosatexten beruht; in dem Sinne beispielsweise, wie Mattheson 1725 die Nachteile einer „prosaischen Music" im Hinblick auf künstlerische Anmut gegenüber poetischen Texten, aufgrund der mangelnden Metrik und der geringeren Stilhöhe, betont: „Das ist wahr, und klüglich geschrieben, daß sich eine gebundene Rede beßer, als eine ungebundene, zur Music schickt. Donius... sagt, daß eine prosaische Music die beste grace verliehret, in so weit selbige vom Text herrühret. Ich habe an verschiedenen Orten dasselbe, und noch ein mehrers, behauptet. Die ratio aber steckt nicht allein im metro, sondern vornehmlich im Styl" (302; vgl. Dürr 390f.);

3) die Bedeutung von ‚Prosa' als nichtfigurierter, einfacher Choralgesang: eine Bedeutung, die im 17. und 18.Jh. im Sinne eines Gegensatzes gegen den als ‚mus. Poesie' eingestuften verzierten Gesang bis hin zu J.N. Forkel bekannt ist (vgl. Forkel 26; dazu Dahlhaus 1966, 116f.).

Zwar werden die unter 2) und 3) angedeuteten Bedeutungen von ‚Prosa' im Haupttext des Art. eine kurze Erwähnung finden (vgl. I. (3) u. II. (3)). Auf eine terminologiegeschichtliche Darstellung dieser Bedeutungslinien jedoch – und zumal der unter 1) skizzierten, bes. wichtigen Bedeutung von ‚Sequenz' – möchte der Verf. verzichten, weil die drei genannten Bedeutungsstränge von ‚Prosa' mit der ‚mus. Prosa', deren Geschichte im 18.Jh. einsetzt und bis ins 20.Jh. reicht, über deren blanken Namen hinaus nur wenige Bedeutungsschichten gemeinsam haben, und weil der Begriff der mus. Prosa, eine Kategorie mittlerer Reichweite, nicht zu einer Kategorie historisch universaler Reichweite, als die sie leer zu werden droht, überdehnt werden sollte.

Indessen herrscht nicht nur zwischen den oben genannten drei Bedeutungsweisen von ‚Prosa' und dem Gegenstand, der in diesem Art. thematisiert wird, eine Kluft. Auch bei der ‚mus. Prosa' selbst besteht kaum jene terminologische Kontinuität, die es erlaubte, eine von der Wortgeschichte explizit gestützte Begriffsentwicklung darzustellen. Nur zu einem geringen Teil erreichen die einzelnen Formulierungen definitorische Qualität; meistens stellen sie einen ausgeführten oder einen gekürzten Vergleich mit der sprachlichen Prosa dar, der von der schwebenden Unbestimmtheit der übertragenen Ausdrucksweise geradezu zehrt. In keinem Fall handelt es sich bei der ‚mus. Prosa' um einen originären Terminus der Musiktheorie, sondern um einen Ausdruck, der vom sprachtheor., ästhetischen und philosophischen Prosabegriff abgeleitet erscheint. Charakteristisch ist jedoch nicht sowohl der abgeleitete Status, den die ‚mus. Prosa' mit zahlreichen Termini der Musiktheorie teilt, als die Tatsache, daß der Ableitungscharakter der Formel nicht mit der Zeit in Vergessenheit geriet – im Maße, wie sie sich als musiktheor. Terminus einbürgerte –, sondern ihr stets präsent und erhalten blieb. Ein Ausdruck wie ‚mus. Prosa', bei dessen Verwendung während rund zwei Jahrhunderten die Ableitung aus den zahlreichen Bedeutungsmöglichkeiten, die der allgemeine und sprachtheor. Prosabegriff eröffnete, fast jedesmal von neuem vollzogen wurde, kann nur sehr schwer eine eigenständige definitorische Konsistenz erlangen.

Diesen Umständen hat die Darstellung des Art. Rechnung zu tragen. Zugleich aber muß sie verhindern, daß die Diskontinuität der jeweiligen Bedeutungsprägungen von ‚mus. Prosa' zu nichts als einem bunten Durcheinander mehr oder weniger heterogener Begriffsbestimmungen führt. Dies wäre dann der Fall, wenn der Chronologie der vorliegenden Quellen substantielle Bedeutung beigemessen würde. Andererseits verbietet sich auch eine Darstellungsweise, die rein systematisch-theor. die Quellen nach verschiedenen Bedeutungsmomenten aufschlüsseln und, völlig unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung, gliedern würde. Dies verstieße allzu schwerwiegend gegen den Grundsatz, die terminologischen Quellen als Begriffsbestimmungen von Gegenständen zu verstehen, die innerhalb der Musikgeschichte ihren konkreten Platz haben. (Der Sachverhalt zum Beispiel, daß W. Tr. Krug im Jahre 1800 vom Rezitativ als einer „gleichsam mus. poetischen Prosa" spricht [s. I. (2)] und M. Hehemann 1911 die „freie Rezitativmelodie" als Merkmal von M. Regers „mus. Prosa" nennt [s. V. (2)], genügt nicht, um beide Quellen in einem Abschnitt unter dem Stichwort ‚Rezitativ' zusammenzufassen, weil das in Regers Polyphonie wirksame Rezitativmoment mit den Rezitativformen der Oper, die Krug im Blick hat, kaum wirkliche Gemeinsamkeiten in der mus. Sache besitzt.) All diesen Schwierigkeiten zum Trotz erlauben es vor allem zwei Umstände dennoch, das gegenwärtig bekannte Quellenmaterial zur ‚mus. Prosa' nach Art einer Begriffsgeschichte zu interpretieren: einerseits liegt im Bereich der Kompositionsgeschichte eine Kontinuität der Sache, welche die Kategorie ‚mus. Prosa' zu erfassen sucht, nicht lückenlos, aber in ausreichendem Maße vor. Und andererseits kennt der literarisch-ästhetische Prosabegriff, im Unterschied zum mus., eine auch terminologisch ausgewiesene Begriffsgeschichte (vgl. vor allem Brauer 5ff.); diese bietet – neben der Kompositionsgeschichte – der Darstellung des mus. Terminus einen Rückhalt, gestattet sie doch eine wenig-

stens ungefähre Rekonstruktion der Bedeutung von ‚Prosa', die bei den einzelnen Übertragungen des Ausdrucks auf die Musik jeweils mitspielt, allerdings nur ganz selten ausdrücklich hervorgehoben wird.

Um den Haupttext des Art. von einer umständlichen, weil oft sich überschneidenden Nennung der Bezugspunkte zu entlasten, die bei der ‚mus. Prosa' als Vergleichshintergrund fungieren, empfiehlt es sich, eingangs das gesamte, sehr weite Bedeutungsfeld des Begriffs Prosa, soweit er für die ‚mus. Prosa' von Belang ist, in seine Hauptlinien zu gliedern und gleichzeitig im voraus anzudeuten, bei welchen Stationen des mus. Prosabegriffs die einzelnen Hauptlinien eine besondere Relevanz erlangen. Um 1800 lassen sich nicht weniger als vier, um 1835 sogar fünf Hauptbedeutungen des sprachtheor., ästhetischen und philosophischen Prosabegriffs unterscheiden, die – teils aus der Tradition der Rhetorik entnommen, teils aus neuerer Begriffsbildung resultierend – sich wohl gegenseitig zum Teil ergänzen, in wesentlichen Zügen aber voneinander abweichen:

1) Die einfachste Form der Sprachprosa, in der Terminologie der Rhetorik die „ungebundene", numeruslose ‚oratio perpetua', besteht aus der parataktischen Reihung von Sätzen in der natürlichen Reihenfolge ihrer Inhalte. Der Gedanke schreitet dabei geradlinig weiter, ohne daß ein abrundendes Ende abzusehen wäre, wie es bei der Hypotaxe mit ihrem zentralen Begriff der Periode der Fall ist (vgl. Lausberg I, 457). Insofern die oratio perpetua und die ihr verwandte ‚oratio soluta' (Lausberg I, 456) die einfachsten Prosaformen der alltäglichen gesprochenen Rede – und deren schriftstellerischer Nachahmung – bezeichnen, stellen sie diejenigen Momente des sprachlichen Prosabegriffs dar, an die in der Geschichte der ‚mus. Prosa' die Rezitativtheorie im 18. und 19. Jh. (s. I.), im 20. Jh. die Reger-Forschung (s. V. (3)) und H. Besseler (s. VII. (2)) anknüpfen. Die ‚oratio perpetua' der Rezitativtradition bildet insgesamt den Ausgangspunkt für den kompositionsgeschichtlichen Prozeß der „Poetisierung der ursprünglichen mus. Prosa" (vgl. Danuser 144; s. VII. (3)).

2) Zahlreiche, von der ars rhetorica gelehrte Prinzipien – in erster Linie die Periode und die oratorische Numerus-Bindung – bewahren die Kunstprosa davor, daß ihr prosahaftes „Nach-vorne-Gekehrtsein" sich dem kunst- und formlosen Fluß der oratio perpetua annähert. Sowohl die zyklische Struktur der Periode (mit den Unterteilungen Kolon und Komma) als auch die oratorische Numerus-Bindung, welche das metrische Pedes-Prinzip der Poesie zwar meidet, doch die Abfolge langer und kurzer (bzw. betonter und unbetonter) Silben – kunstgerecht variierend – regelt, bewirken eine gemäßigte Annäherung der Prosa an den Vers (Lausberg I, 458f.; II, 789; s. auch die Bibliographie bei Eisenberg 98). Nun verhält es sich bekanntlich so, daß der Begriff der Periode, im Zuge seiner doppelten Übertragung einerseits aus der Poetik, andererseits aus der rhetorischen Theorie der Sprachprosa auf die Musik, nicht zu einem Terminus der ‚mus. Prosa', sondern – im Gegenteil – zur zentralen Kategorie der mus. Poesie in kompositionstechnischem Sinn, der mus.-syntaktischen Versifikation umgedeutet wird. Nicht nur ‚Periode', sondern auch weitere Begriffe der prosaischen Rhetorik – Phrase, Satz, Halbsatz, Kolon, Parenthese u.a. – sind in Verbindung mit Termini, die ursprünglich der poetischen Verslehre entstammen (Metrum, Takt, Symmetrie u.a.), von der Musiktheorie des 18. und 19. Jh. entwickelt worden, um die mus. Syntax des bald modellhaften Wiener Klassischen Stils zu beschreiben. Wir können an dieser Stelle auf die Umwandlungen nicht eingehen, welche diese Termini der Rhetorik, die zum größten Teil der Musiktheorie des Barockzeitalters, im besonderen der mus.-rhetorischen Figurenlehre bekannt waren, innerhalb der Musiktheorie des 18. und frühen 19. Jh. – etwa bei Forkel, Koch und Momigny – erfahren. Momigny ist jedenfalls derjenige zeitgenössische Theoretiker, der den spezifisch „poetischen" Charakter des Wiener Klassischen Stils im Sinne einer versmäßigen mus. Syntax am klarsten erkennt (vgl. II. (3)). Wenn somit die Übernahme von Termini aus der prosaischen Redekunst in die Musiktheorie zwar keineswegs dazu dient, die kompositionstechnischen Gegebenheiten der mus. Prosa im 18. und 19. Jh. theor. zu erfassen, so wäre es doch ein großer Irrtum zu meinen, die Kompositionsgeschichte der mus. Prosa seit der Wiener Klassik ließe sich unabhängig von dem syntaktischen System der mus. Poesie begreifen, für welche die symmetrische, quadratische ‚Periode' als Inbegriff einsteht. Die Periodizität der versmäßig gebundenen mus. Sprache ist vielmehr, als Ausgangspunkt für den Prozeß der „Prosaisierung der mus. Poesie" (s. VII. (3)), für den dialektischen Begriff von mus. Prosa bei Schönberg, Adorno und Dahlhaus eine entscheidende, negative Voraussetzung, die in ihrer Aufhebung durch die asymmetrische Prosa bewahrt bleibt (s. VI. (2) (b) u. VII. (3)).

3) In der philosophischen Ästhetik des Deutschen Idealismus, im besonderen bei G.W. Fr. Hegel, und in der Literaturtheorie der Weimarer Klassik wachsen dem Prosabegriff Bestimmungen zu, die über die Tradition der Rhetorik hinausführen. Neben dem sprachtheor. umfassen sie nun auch allgemeine ästhetische Momente und gehen grundsätzlich aus der Negation des Begriffs der Poesie hervor, der damals mit neuer Emphase als fundamentale Kategorie von Kunst schlechthin entwickelt wird (vgl. Danuser 17f.; Nies passim). Zentral ist hier der metaphorische Bedeutungsgehalt von Prosa als eine Sphäre des Alltags, der Wissenschaft und des Verstandes, eine Sphäre, von der das Reich der Kunst radikal geschieden ist. Dieses ästhetisch negative Bedeutungsfeld prägt die Begriffsgeschichte der ‚mus. Prosa' von Fr. Grillparzer bis zu R. Wagner (III. (2) bis IV. (1)), weil es unter den Voraussetzungen der Poesieästhetik eine Würdigung der kompositionstechnischen Aspekte der Prosa, die in der Tendenz zur Aufhebung der „poetischen" Syntax des Wiener klassischen Stils liegen, erschwert oder gar verhindert.

4) Mißt die Ästhetik des Deutschen Idealismus der Prosa einen substanziell geringeren Kunstcharakter als der Poesie bei, so entfaltet erstmals die frühromantische Ästhetik – vor allem Fr. Schlegel und Novalis – den Prosabegriff zu einer emanzipierten literarischen Grundkategorie, die der Poesie gleich-, wenn nicht höhergestellt ist. Den dialektischen Sinn dieser Kategorie, die der angewachsenen Bedeutung des Romans als repräsentativer literarischer Gattung der Gegenwart endlich auch theor. Rechnung trägt, faßt W. Benjamin mit der Formel: „Die Idee der Poesie ist die Prosa" (101). Diesen entwickelten, einer modernen Ästhetik entsprechenden Prosabegriff der Frühromantik löst auf mus. Gebiet über ein Jahrhundert später die Schönberg-Schule ein, indem sie die mus. Prosa als Grundkategorie einer fortgeschrittenen Musiksprache kompos. und theor. entfaltet (s. VI. (1) u. (2)). Obschon zwischen ihr und dem frühromantischen Prosabegriff – vor Adorno

jedenfalls – keine expliziten terminologischen Verbindungslinien bestehen, erscheint der Zusammenhang zwischen ihnen, den C. Dahlhaus 1964 erstmals aufdeckt (177f.; s. VII. (3)), in der Sache sehr wohl begründet.

5) Nur wenige Jahrzehnte, nachdem um 1800 die frühromantische Ästhetik die Prosa als oberste Kategorie von Kunst dialektisch legitimiert und dadurch die starre Antithese zwischen Poesie als Kunst und Prosa als Nicht-Kunst aufgebrochen hat, erlangt der Prosabegriff in der Literaturtheorie des Jungen Deutschland weitere, neue Bedeutungsaspekte. In der Programmatik dieser Bewegung, die sich nach dem – durch den Tod Goethes 1832 markierten – „Ende der Kunstperiode" (Heine) ausbreitet, am nachhaltigsten formuliert bei Th. Mundt 1837, gewinnt der – bislang pejorative – metaphorische Gehalt des Prosabegriffs *zum ersten* Male positive Wertschätzung. Sie resultiert daraus, daß die Literatur des Jungen Deutschland sich zum prosaischen Alltag hin öffnet und sich als politische Tendenzkunst versteht (vgl. Brauer 108f.). Diese neue Bedeutung des Prosabegriffs relativiert oder negiert nicht nur die Geltung der Poesieästhetik der Kunstperiode, sondern beinhaltet auch eine Gleichgültigkeit gegenüber den von der frühromantischen Prosaästhetik entwickelten artifiziellen Formen und Gattungen. Für den mus. Prosabegriff wird sie wichtig bei H. Eisler (s. VI. (4)). Auch hier – wie im Fall der Parallele zwischen Schönberg und der Frühromantik – besteht ein Zusammenhang von der Sache her, ohne daß eine explizite terminologische Verbindung zwischen dem literarischen Prosabegriff des Jungen Deutschland – und seiner Fortsetzung in der Arbeiterkunstbewegung der Weimarer Republik – und der ‚mus. Prosa' Eislers nachgewiesen werden kann.

Bedenkt man die umrissenen vielfältigen Bezugsmöglichkeiten, die der mus. im Hinblick auf den sprachtheor. und allgemeinen Prosabegriff ausschöpft, berücksichtigt man außerdem die oft geringe definitorische Qualität der Quellen der ‚mus. Prosa' und trägt man schließlich noch der Tatsache ihrer teilweise recht entlegenen Publikationsorte Rechnung, so lassen sich die Schwierigkeiten einer begriffsgeschichtlichen Darstellung des Terminus, der kein Terminus im strengen Sinn ist, wohl ermessen. Die oben angedeuteten Widersprüche zwischen Chronologie, Wortbedeutung und mus. Sachgehalt der Quellen bereiten Mühe weniger dem Verständnis als der Gliederung des Art. Einheitliche Ordnungsprinzipien können nicht durchgehalten werden: ein strikt chronologisches Verfahren würde angesichts der Zusammenhangslosigkeit der Quellen zu einer beinah chaotischen Vielfalt führen; eine strikt systematisch nach Begriffsmomenten gliedernde Methode würde den Vorzug der Übersichtlichkeit mit dem Nachteil der Gleichgültigkeit gegenüber dem historisch konkreten Gegenstand erkaufen, für den hier – neben der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – zum Teil die Unvergleichbarkeit des Gleichbenannten gilt. Es wird darum ein Gruppierungsmodus gewählt, der zwischen den verschiedenen möglichen Prinzipien kasuell entscheidet, im allgemeinen aber der historischen Entwicklung der Sache, also der Kompositionsgeschichte unter dem Aspekt der mus. Prosa folgt, ohne die zahlreichen chronologischen Querstände von Begriffsprägungen zu verschleiern. Im Zweifelsfall beschränkt sich die Darstellung auf eine monographische Beschreibung und Interpretation der Quelle, weil dadurch, obschon sich Überschneidungen auf diese Weise nicht vermeiden lassen und dem Anspruch auf historiographische Kontinuität ausgewichen wird, dem Anliegen einer Terminus-Geschichte doch mehr Genüge geleistet wird als durch eine – letztlich ahistorische – Rigorosität aus Systemzwang.

J. Mattheson, Critica Musica II, Hbg. 1725; J. N. Forkel, Allg. Gesch. d. Musik, Lpz. 1788; Th. Mundt, Kunst d. dtsch. Prosa, Bln. 1837; W. Benjamin, Der Begriff d. Kunstkritik in d. dtsch. Romantik (1919; Ges. Schr., hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Abt. I, Bd. 1), Ffm. 1974; W. Brauer, Gesch. d. Prosabegriffs v. Gottsched bis z. Jungen Deutschland (Frankfurter Quellen u. Forschungen z. germ. u. roman. Philol., H. XVII), Ffm. 1938, Nachdruck Hildesheim 1974; H. Lausberg, Hdb. d. literar. Rhetorik, München 1960; W. Dürr, Unters. z. poetischen u. mus. Metrik, Diss. Tübingen 1962 (maschr.); C. Dahlhaus, Mus. Prosa, NZfM CXXV, 1964; ders., Musica poetica u. mus. Poesie, AfMw XXIII, 1966; Fr. Nies, Poesie in prosaischer Welt. Unters. z. Prosagedicht bei Aloysius Bertrand u. Baudelaire (Studia Romanica, H. 7), Heidelberg 1964; W. Eisenhut, Einführung in d. antike Rhetorik u. ihre Gesch., Darmstadt 1974; H. Danuser, Mus. Prosa (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. XLVI), Regensburg 1975.

I. Seit dem 18. Jh. sind für das Verständnis des Begriffs mus. Prosa Aspekte der Theorie des Rezitativs von wesentlicher Bedeutung. Das Rezitativ wird (1) 1745 von J. A. Scheibe als Nachahmung der menschlichen Rede bestimmt und (2) 1800 von W. Fr. Krug wegen seiner Mittelstellung zwischen Rede und Gesang ausdrücklich als „gleichsam mus. poetische Prosa" bezeichnet; (3) außerdem wird von J. Mattheson 1725 und von Fr. L. Bührlen 1823 das Merkmal des ungebundenen, wiederholungsfreien Formverlaufs betont.

II. Seit dem frühen 18. Jh. verweist der Ausdruck auch auf mus. Taktfreiheit. (1) Um den freien mus. Vortrag eines prélude nonmesuré zu charakterisieren, reklamiert Fr. Couperin 1717 den Begriff der prose; (2) 1776 vergleicht J. Ph. Kirnberger einen Gesang, dessen Akzente unregelmässig auftreten würden, mit der „gemeinen prosaischen Rede". (3) Um den Gegensatz zur mus. Versifikation zu benennen, bezeichnet J.-J. de Momigny 1808 den Gregorianischen Choral als „[musique] en prose non mesurée, melodique", das Rezitativ aber als harmonische mus. Prosa. (4) Im Rahmen einer anfangs des 19. Jh. geführten Diskussion über das Problem einer mus. Prosa können folgende Anwendungen bzw. Beurteilungen der Formel rekonstruiert werden: mus. Prosa (a) als taktfreie Musik der Antike, (b) als terminologischer Nonsens, (c) als Bezeichnung vor allem für die Musik der Natur (Vogelgesang, Aeolsharfenklänge). (5) Hatte E. Wagner die Taktfreiheit 1810 zum Ursprung und Ziel der Musik erklärt, so rühmt R. Schumann 1835 unter Berufung auf diesen an Berlioz' *Symphonie fantastique* die Konkretion der musiksprachlichen Formulierung, die ausdrucksmässige Intensität des mus. Besonderen, die er mit Wendungen wie „ungebundene Rede" oder „höhere poetische Interpunktion" sprachlich zu fassen sucht.

III. (1) Fr. Arnaud vergleicht 1768 die französische Musik mit der Prosa, um ihren Unterschied zu der ital. Musik hervorzuheben; und 1777 spricht J. F. Marmontel im Hinblick auf Komponisten wie Gluck polemisch von „prosateurs en Musique", die nichts als abgebrochene, zusammenhanglose mus. Gedanken komponieren würden. (2) Den Ausdruck ‚mus. Prosaist' verwendet Fr. Grillparzer in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1820 oder 1821 als polemische Bezeichnung gegen I. Fr. v. Mosel und später inhaltsgemäß gleich gegen C. M. v. Weber: dessen Musik

(*Freischütz* und *Euryanthe*) sei MECHANISCH ZUSAMMENGESETZT, VOM VERSTAND HERVORGEBRACHT, sei das Ergebnis eines zu THEORIE und KRITIK hinneigenden Komponisten und vermeide nicht die Kategorie des HÄSSLICHEN.

IV. (1) R. Wagner verwirft 1850/51 in *Oper und Drama* als mus. Prosa ein PRINZIP DER VERSVERTONUNG, bei dem die METRISCHEN QUALITÄTEN des Verses und die reguläre mus. PERIODIZITÄT PREISGEGEBEN und die mus. BETONUNGSVERHÄLTNISSE ALLEIN DURCH DEN UNREGELMÄSSIGEN, PROSAISCHEN SPRACHAKZENT GEREGELT seien. (2) Als FREIE, MELODISIEREND REZITIERENDE TONSPRACHE charakterisiert L. Köhler 1883 eine ‚poetische Prosa', die er in den „aufgelöseten Formen" erkennt.

V. Bezogen auf die Musik M. Regers begegnet der Ausdruck mus. Prosa (1) 1905 bei H. Leichtentritt zur Charakterisierung des REZITATIVHAFT FREIEN MELOS, des VERZICHTS AUF ABGESCHLOSSENE MELODIEFÜHRUNG und im Anschluß daran 1907 bei W. Niemann zur Kennzeichnung der Melodik mit Blick auf die REDUKTION DER MELODISCHEN PHRASEN, also den VERZICHT AUF „WEITE BOGENFÜHRUNG", (2) 1911 bei M. Hehemann als Bezeichnung speziell für die bei Reger stilbestimmende „FREIE REZITATIVMELODIE", darüber hinaus, im Hinblick auf die Epoche der Moderne im allgemeinen, als Bezeichnung für deren KUNST FEINER NUANCEN; 1924 benennt Hehemann mit dem gleichen Ausdruck das der romantischen Musik (im Unterschied zum Versbau der Klassik) eigene Moment eines tendenziell ZÄSURLOS-KONTINUIERLICHEN FLIESSENS. (3) Fr. Stein betont 1939, ebenfalls im Zusammenhang mit Reger, das „DYNAMISCHE ENTWICKLUNGSSTREBEN" und rekurriert außerdem (unter Bezugnahme auf J. Stenzel) auf die ETYMOLOGIE des Wortes Prosa als einer „VORWÄRTSSCHREITENDEN, NICHT IMMER WIEDER UMKEHRENDEN" GESTALTUNGSWEISE.

VI. Bei A. Schönberg erlangt der Ausdruck mus. Prosa erstmals die Funktion eines uneingeschränkt POSITIVEN GRUNDBEGRIFFS, bezogen einzig auf die – für die Wiener Schule zentrale – Vorstellung einer spezifischen Sprachhaftigkeit von Musik. (1) Auch hier erscheint seit Beginn des 20. Jh. der metrisch-syntaktische Aspekt einer ASYMMETRISCHEN PHRASENGLIEDERUNG UND PERIODIZITÄTSSTRUKTUR als primär. Mit seinem vor allem in der Abhandlung *Brahms the Progressive* (1933 bzw. 1947) explizierten Begriff von mus. Prosa meint Schönberg allerdings bes. eine EXPRESSIV BESEELTE, VON JEGLICHEM FORMEL- UND FLOSKELWERK BEFREITE MUS. SPRACHE, die sich durch PRÄZISION und KÜRZE auszeichne; Asymmetrien allein gelten ihm als bloßes Akzidens einer alle kompos. Dimensionen umfassenden mus. Prosasprache. (2) Als Kategorie mus. Form wird Prosa (a) erstmals 1912 von A. v. Webern im Hinblick auf Schönbergs *Orchesterstücke* op. 16 und deren UNGEBUNDENEN FORMVERLAUF erwähnt, (b) während Th. W. Adorno 1960 diesen Aspekt des mus. Prosabegriffs an Mahlers Symphonik im Ausgang von der Vorstellung eines MUS. ROMANS entfaltet, für welche auch geschichtsphilosophische Reflexionen wichtig sind. (3) O. Stoessl zielt 1937 mit dem Ausdruck Prosa auf das Moment der ATONALITÄT und beschreibt den Übergang von der tonalen zur atonalen Musik als Wende von der (mus.) Poesie zur (mus.) Prosa. (4) Wenn H. H. Stuckenschmidt 1928 im Zusammenhang mit Eislers *Zeitungsausschnitten* op. 12 von einer „neuen Art mus. Prosa" spricht, so geht er – im Gegensatz zu Schönberg – von einer POSITIVEN ÄSTHETISCHEN GELTUNG DES METAPHORISCHEN BEDEUTUNGSFELDES aus, für das MOMENTE DER PROSAISCHEN WIRKLICHKEIT, DES ALLTAGSLEBENS UND DER POLITISCHEN PARTEILICHKEIT bestimmend sind. (5) Zum ital. Futurismus hinleitend und parteipolitisch nicht gebunden, bezeichnet M. Pilo 1904 alle SEMANTISCH DETERMINIERTEN AKUSTISCHEN SIGNALE DES ALLTAGSLEBENS als „prosa della musica" und den Entwurf einer auf dergleichen Materialien basierenden FUNKTIONALEN MUSIK, bei der die SEMANTISCHE und die ÄSTHETISCHE DIMENSION ZUSAMMENFALLEN, als „prosa musicale".

VII. Wiss. Reflexion über den Begriff mus. Prosa hat erst spät eingesetzt. (1) Thr. Georgiades unterscheidet 1949 zwischen einem mus. VERS- und einem mus. PROSAPRINZIP; Paradigma für letzteres ist ihm die „ungebundene Musik" Palestrinas; (2) H. Besseler prägt 1953 das Gegensatzpaar KORRESPONDENZ- und PROSAMELODIK; letztere habe im Gregorianischen Choral des Mittelalters, in der Vokalpolyphonie der Renaissance und in der Symphonik des 19. Jh. bis zur modernen „athematischen" Musik dominiert. (3) Den begriffsgeschichtlichen Hintergrund skizziert erstmals C. Dahlhaus 1964. Während dieser die kompositionsgeschichtliche Entwicklung der mus. Prosa vor allem als Prozeß der PROSAISIERUNG DER MUS. POESIE (der regulären Periodizität) dialektisch begreift, versucht H. Danuser 1975, neben diesem Ansatz auch die Relevanz des gegenläufigen Prozesses, der POETISIERUNG DER URSPRÜNGLICHEN MUS. PROSA (des Rezitativs), für diese Entwicklung geltend zu machen.

I. Seit dem 18. Jh. sind für den Begriff der mus. Prosa ASPEKTE DER THEORIE DES REZITATIVS von wesentlicher Bedeutung; sie sind auch bei Grillparzers Ausdruck mus. Prosaist (vgl. unten III. (2)) erkennbar und bleiben bis hin zu Reger (s. unten V. (2) u. (3)) erhalten. Dabei lassen sich drei Momente des Prosabegriffs, die freilich zusammenhängen, voneinander unterscheiden:

(1) J. A. Scheibe grenzt 1745 das Rezitativ von den Begriffen ‚Melodie' und ‚Gesang', die für die mus. Poesie konstitutiv sind, scharf ab und bestimmt es als NACHAHMUNG DER MENSCHLICHEN REDE:

Abhandlung vom Recitativ, in: *Der critische Musicus* (Lpz. [2]1745): Ich weis nicht, ob ich nicht bald sagen dürfte: man habe im Recitative mit der Melodie sehr wenig und fast gar nichts zu thun. Ich verstehe nämlich unter der Melodie, alles, was man singt; vom Recitative aber kann man nicht sagen, daß es ein Gesang ist; sondern man kann es vielmehr eine Reihe verschiedener aufeinander folgender Töne nennen, die dazu erfunden sind, die Rede des Menschen nachzuahmen, oder vielmehr ordentlicher abzumessen. Es ist also eine singende Rede... Auf diese Weise besteht die Verfertigung eines Recitativs keineswegs in der Erfindung des Componisten, sondern bloß allein in der Beobachtung aller derjenigen Anmerkungen, welche ich in den vorigen Sätzen angegeben habe, und also in der nachdrücklichsten und genauesten Nachahmung der Rede des Menschen, und daß man folglich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Töne mit der Rede durch eine harmonische Modulation aufs genaueste zu erlangen suchet (743 f.).

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. unterscheidet die Rezitativtheorie – so etwa Ch. H. de Blainville 1754 – zwischen dem eher singenden frz. Rezitativ, dessen Vorbild die gehobene Deklamation der frz. Tragödie sei, und dem eher sprechenden ital. Rezitativ, das die „Redeweise des täglichen Lebens" (Neumann 13), die Prosasprache des Alltags, nachahme und daher viel weiter von der Arie entfernt sei als das frz. Rezitativ:

L'Esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties (Genf 1754): La première fois que j'ai entendu le Recitatif Italien, il fit sur moi la même impression qu'un playdoyer; j'y trouvois un esprit de vérité, mais un air roide et sauvage que le bon gôut n'a jamais dicté... Laissons chanter les Italiens leur Recitatif, comme parlent les matelots sur le port de Venise, et contentons nous de parler tantôt en Héros, en Poëtes, et tantôt en Musiciens (50f. u. 56).

Als Nachahmung der menschlichen Rede zielt das Rezitativ auf einen charakterisierenden mus. Textvortrag, für welchen der Primat der Sprachakzente über das mus. Akzentsystem und insgesamt eine funktionale Abhängigkeit der Musik von der Textausdeutung maßgeblich sind. Indem es sich eng an die Sprachform der Prosa anschließt, hat es darauf zu verzichten, melodisch und harmonisch in sich geschlossene, perioden- oder satzähnliche mus. Gebilde auszuprägen. So sehr die Forderung nach einer engen Bindung des Rezitativs an den prosaischen Sprachakzent auch in der Theorie der Folgezeit erhalten bleibt, so wenig hat sich doch der Ausdruck ‚mus. Prosa' als ein Terminus der Rezitativtheorie eingebürgert. Gewiß spricht J.-J. de Momigny 1818 vom Rezitativ als einer „Musique en prose non mesurée, harmonique" – die „harmonische Prosa" des Rezitativs unterscheide sich von der „melodischen Prosa" des Gregorianischen Gesangs (vgl. unten II. (3)) –; gewiß ist das ‚Rezitativ' auch noch in andern terminologischen Quellen des mus. Prosabegriffs nachzuweisen, wie ja überhaupt Prinzipien der Rezitativkomposition für die kompositionsgeschichtliche Entwicklung der mus. Prosa von herausragender Bedeutung sind (vgl. VII. (3)). Doch zeigt die vorsichtige Formulierung, mit der noch H. Riemann das Rezitativ als „eine Art mus. Prosa" bezeichnet, daß es sich bei diesem Ausdruck im Jahre 1900 um keine terminologische Selbstverständlichkeit handelt:

Elemente der mus. Aesthetik (Bln u. Stuttgart 1900): Das zunächst auffallende des Recitativs ist also die strenge Zurückverweisung auf den Wortaccent, sogar mit wenigstens beabsichtigter, wenn auch schwerlich jemals erreichter Vermeidung metrischer Struktur, indem die Worte bald schneller, bald langsamer gesprochen werden, um scheinbar Takte und Periodenbildungen zu vermeiden, sodaß eine Art musikalischer Prosa entsteht... (219).

(2) Die poetische Prosa, nach Hegel die Verwirklichung von poetischem Ausdruck innerhalb der Sprachstrukturen der Prosa (II, 376), wird wohl von der frühromantischen Ästhetik legitimiert, von der Dichtungstheorie der Weimarer Klassik und des Deutschen Idealismus jedoch gering geschätzt, weil sie die strikt zu scheidenden Prinzipien der Poesie und der Prosa miteinander vermische (Danuser 25f.). Und da das Rezitativ eine MITTELSTELLUNG ZWISCHEN REDE UND GESANG einnimmt, die der zwischen Prosa und Poesie angesiedelten ‚poetischen Prosa' vergleichbar ist, wird es von W. Tr. Krug 1800 als „gleichsam mus. poetische Prosa" bezeichnet. Den Kontext von Krugs Formulierung bildet die These, die – primär durch „Artikulazion" bestimmte – (gesprochene) Sprache sei als Mittel des Verstandes ausschließlich den Menschen, der – primär durch „Modulazion" bestimmte – Gesang als Ausdruck des Gefühls hingegen Menschen und Tieren gemeinsam eigen:

Einige Bemerkungen über Sprache u. Gesang, AmZ III (1800): Die Sprache überhaupt ist also nur in sofern Ausdruck des Gefühls und der Empfindung, als sie mit einer gewissen Art des Gesanges verknüpft ist; daher zum ausdrucksvollen Sprechen nicht bloß Artikulazion, sondern auch Modulazion der Stimme oder Deklamazion gehört, wodurch sich die Rede dem Recitative, als der freyesten Art des Gesanges, nähert, indem das Recitativ gleichsam musikalische poetische Prosa ist (Sp. 59).

(3) Bereits 1725 verlangt Mattheson für das Rezitativ einen UNGEBUNDENEN, WIEDERHOLUNGSFREIEN FORMVERLAUF und überträgt somit eine zentrale Eigenschaft der Prosasprache (oratio proversa: nach vorn gewandte Rede) auf die mus. Komposition. So nahe diese Bestimmung mit seinem Begriff einer ‚prosaischen Music' (*Critica Musica* II, Hbg 1725, 302; vgl. oben *Vorbemerkung*, ausgesparte Bedeutung 2) verwandt zu sein scheint, so hängt sie doch damit nicht zusammen, weil sich der Ausdruck ‚prosaische Music' auf die Vertonung von Prosatexten bezieht, Mattheson beim Rezitativ hingegen Poesie als Textgrundlage voraussetzt:

op. cit.: In Recitativen ist zwar durchgehends die Freyheit größer [sc. als in der ‚musicalischen Poesie', insbesondere bei Oden und Arien], weil es ohne sonderliche Repetition c) fortgehet...
Anm. c): Ein rechtes Recitativ ist nicht nur ohne sonderliche; es ist ohne alle, Repetition. Wer diese darin anstellet, der macht eo ipso ein Arioso daraus. Wie denn die wenigsten Kirchen-Componisten das Liedermäßige Wesen vermeiden, und den rechten Styl treffen können (306f.).

Insofern sich das Rezitativ den Periodizitätsregeln der mus. Syntax entzieht, für deren Symmetrie- und Korrespondenzprinzipien die Wiederholung in weitestem Sinne grundlegend ist, wird es von Fr. L. Bührlen 1823 in demselben Sinne von Prosa als „in immer neuer Entfaltung geradefort strebende" Musik bestimmt. Kennzeichnend für den mus. Prosabegriff zu Anfang des 19. Jh. erscheint dabei die Zuweisung des Rezitativs zur mus. Rhetorik und im besonderen zur Kategorie des Verstandes, die damals (vgl. Hegel I, 117f. u. II, 369f.) die kunsttheor. Gegeninstanz zu den – für die künstlerische Produktion unentbehrlichen – Kategorien Phantasie und Gefühl darstellt:

Ueber Wiederholungen in d. Musik, AmZ XXV (1823): Hier scheinen zwar Recitative und andere declamatorische Sätze eine Ausnahme zu machen, als die, weniger der Melodie, dem Takt verschrieben, in immer neuer Entfaltung geradefort streben, ohne sich der Kreisbewegung des Wiederholens zu bequemen; aber diese Tonweisen gehören mehr der musikalischen Rhetorik als der eigentlichen melodisch-harmonischen Musik an. Das Charakteristische liegt überall mehr nach der Verstandes-Seite, das Melodische mehr nach der Gefühls-Seite zu (Sp. 750).

II. Seit dem frühen 18. Jh. wird als ein Bestimmungsmoment von mus. Prosa die TAKTFREIHEIT geltend gemacht oder umgekehrt diese mittels jener zu präzisieren versucht. In den sehr verschiedenen Bedeutungen, die dem Ausdruck mus. Prosa dabei im einzelnen zukommen, macht sich die ganze Breite des möglichen Bedeutungsspektrums bemerkbar, welche sich bei der Negation eines regelmäßigen Taktprinzips prinzipiell eröffnet.

(1) Zur Kennzeichnung eines FREIEN MUS. VORTRAGS reklamiert Fr. Couperin 1717 im Zusammenhang des Präludiums, das er eine freie Kompositionsgattung nennt, den Begriff der Prosa. Auch wenn die Präludien, die er als Beispiele in seiner *L'art de toucher le Clavecin* (Paris 1717) zitiert, nach gewohnter Takteinteilung notiert seien, so dürften sie doch keinesfalls strikt im Takte vorgetragen, sondern müßten vielmehr agogisch frei gestaltet werden, es sei denn, er habe ausdrücklich „mesuré" vorgeschrieben. Die Takteinteilung, auf die z. B. L. Couperin in seinen

tatsächlich taktfrei notierten ‚préludes' verzichtete, diene lediglich pädagogischen Zwecken und sei für den Vortrag und die Ästhetik der Stücke belanglos:

Quoy que ces Préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique. Prélude, est une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des génies capables de produire dans l'instant. Il faut que ceux qui auront recours à ces Préludes-règlés, les jouent d'une maniere aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvemens; à moins que je ne l'aye marqué exprés par le mot de, Mesuré: Ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose, et ses Vers. Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Préludes, ça été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre (zit. nach der Ausg. von A. Linde, Wiesbaden 1933, 33).

Obschon solche Grundsätze eines freien mus. Vortrages auch in den übrigen aufführungsprakt. Schriften seit dem 18. Jh. – neben dem Präludium vor allem beim Rezitativ und bei der freien Phantasie (vgl. C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* I, Bln 1753, 123 f.) – beschrieben werden, findet sich der Rekurs auf den Prosabegriff im Sinne Couperins nicht weiter. Freilich muß das Bedeutungsmoment des mus. Vortrags, selbst wenn es nicht ausdrücklich erwähnt ist, bei den Bestimmungen der ‚mus. Prosa' als Rezitativ (s. oben I.), das eine größere Freiheit des Vortrags erfordert als eine taktmäßig gebundene und von regelmäßigen Harmoniewechseln gestützte Musik, stets mitberücksichtigt werden.

(2) Um seine Lehre vom Takt zu begründen, unterscheidet J. Ph. Kirnberger 1776 zunächst prinzipiell zwischen „unakzentuiertem" und „akzentuiertem" Gesang: den „unaccentuirten Gesang", bei dem „alle Töne mit gleicher Stärke oder mit einerley Nachdruck angegeben würden und auch durchaus von einerley Länge oder Dauer wären" (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* I, Bln u. Königsberg 1776, 113), vergleicht er mit einem „gleichförmig fließenden Strom"; er führt diesen Begriff nur als Hilfshypothese ein, um die Notwendigkeit des mus. Akzentes zu beleuchten, durch den der Gesang allererst der Rede ähnlich, die Musik sprachähnlich bedeutungsvoll werde. Anschließend vergleicht er einen Gesang, der wohl Akzente aufwiese, dessen Akzente jedoch unregelmässig auftreten und keine „genaue periodische Wiederkunft" kennen würden, mit der „gemeinen prosaischen Rede". Auch dieser Vergleich zielt nicht auf eine bestimmte Art der mus. Komposition, etwa auf die Rezitativkomposition im Sinne mus. Prosa; er soll vielmehr ex negativo die Bedeutung unterstreichen, die einer „periodischen Wiederkunft" der Akzente für die Konstitution des Metrums oder des Taktes zukommt:

op. cit.: Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne. Es hat damit gerade die Beschaffenheit, wie mit der gemeinen Rede, darinn wir blos vermittelst der Accente und der Länge und Kürze der Sylben, Wörter und Sätze unterscheiden.
In der genauen Einförmigkeit der Accente, die auf einige Töne gelegt werden, und der völlig regelmässigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, bestehet eigentlich der Tackt. Wenn nemlich eben dieselbe schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tackt. Würden diese Accente nicht regelmässig vertheilet, so daß keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat (113).

(3) Zu Beginn des 19. Jh. wird die Entgegensetzung von „musique mesurée" und „musique non-mesurée", die bei Couperin die Differenz zwischen mus. Poesie und Prosa begründet (s. oben II. (1)), von J.-J. de Momigny aufgegriffen und – entsprechend dem gewandelten Stand der Kompositionsgeschichte – präzisiert. Mit großer Deutlichkeit hebt Momigny, den H. Riemann später als „Vater der Phrasierungslehre" anerkannt hat (Palm 12), in seinen musiktheor. Werken die Relevanz hervor, die eine mus. Verslehre für das kompositionstechnische Verständnis des Wiener Klassischen Stils besitzt. Auf der Grundlage von Analysen, die neben Werken Mozarts und Haydns auch solche von Bach und Händel erfassen, entwickelt er eine Lehre von der mus. Logik, für deren Kernstücke, die Rhythmus- und Phrasenlehre, der Begriff einer mus. Versifikation zentral ist. Zu Recht bemerkt er terminologische Widersprüche, in die sich die zeitgenössische Musiktheorie verwickelt, sobald sie bei ihren Ansätzen zu einem System der mus. Metrik und Syntax Termini aus der (poetischen) Verslehre mit solchen aus der (prosaischen) Rhetorik vermengt. Mit den Ausdrücken ‚hémistiche' (Halbzeile), ‚vers', ‚stance' und ‚couplet' entwickelt er einen musiktheor. Begriffsbestand, der dazu dient, die syntaktischen Korrespondenzen und Subsumptionen zwischen den Gliedern einer poetischen mus. Metrik in Analogie zur sprachlichen Verslehre terminologisch zu erfassen (vgl. Palm 153 ff.). Momignys Terminologie hat sich freilich so wenig durchsetzen können wie sein – damit verbundenes – Bestreben, gewisse musiktheor. Termini, die aus der Rhetorik stammen, zugunsten solcher aus der Verslehre zu verdrängen und beispielsweise in bestimmtem Zusammenhang, statt von ‚Phrase', von ‚Vers' oder ‚Stanze' zu sprechen. Unter diesen Voraussetzungen bedeutet bei Momigny der Ausdruck ‚mus. Prosa', die er „Musique en prose" oder „Prose musicale" nennt, in erster Linie den Gregorianischen Choral, weil der „Plainchant" nicht dem Taktmetrum unterworfen (non-mesuré), darüber hinaus aber auch nicht versifiziert ist:

La seule vraie Théorie de la Musique (Paris o. J. [1821]): La Musique moderne est non seulement mesurée, mais tout versifiée, hors dans le récitatif. La Prose musicale est réservée au Plainchant non mesuré. Les Musiciens nomment phrases ce qu'ils devraient appeler vers ou stances (122).

Obschon in dem zit. Text die Vorstellung von ‚mus. Prosa' auf den Gregorianischen Choral beschränkt bleibt, ist es naheliegend, daß Momigny die ausgesprochene Differenz zwischen „mesuré" und „versifié" für den mus. Prosabegriff fruchtbar macht, d.h. diesen auf das mus. nicht versifizierte Rezitativ ausdehnt. In der Tat scheint er bereits 1808 im *Exposé succint du seul système mus.* (Paris o. J.) die Doppelbedeutung der mus. Prosa als einer „melodischen" und einer „harmonischen" Prosa auf den Unterschied zwischen Choral und Rezitativ zu beziehen – der melodischen Prosa des (einstimmigen) Gregorianischen Chorals steht die harmonische Prosa des (akkordbegleiteten) Rezitativs gegenüber –, ohne daß dieser Sachverhalt aus dem vermutlich korrumpierten Text im Kap. *De la versification de la Musique, et des Rhythmes* eindeutig hervorgeht:

La Musique peut être non mesurée, et alors elle ressemble au Plain-chant ordinaire. La différence entre l'un et l'autre vient de ce que le Plain-chant est fait en prose non mesurée, mélodique, et la Musique en prose non mesurée, harmonique. En conséquence, la Musique peut être mesurée et n'être pas versifiée. Sa versification vient du placement régulier et périodique des repos de tonique ou de dominante qui doivent se trouver de deux en deux mesures, de quatre en quatre ou de huit en huit (45f.).

*

Exkurs: Recht aufschlußreich ist – im Hinblick auf die Bestimmung des Chorals als mus. Prosa – ein Vergleich zwischen Momigny und Forkel. Es zeigt sich nämlich, daß diese Bestimmung bei den beiden Autoren keineswegs gleich ausfällt, daß vielmehr verschiedene Momente des Prosabegriffs zur Kennzeichnung verschiedener Aspekte ein und desselben Gegenstandes herangezogen werden. Bei Momigny wirkt, wie erläutert, die Poesie-Prosa-Dichotomie im Sinne der rhythmisch-metrischen Differenz zwischen der mus. Poesie, die auf den Symmetrie-Grundsätzen der metrischen Syntax aufgebaut ist, und der nicht taktgebundenen und nicht versmäßig komponierten mus. Prosa fundierend. Bei Forkel hingegen kommt diese Dichotomie mehr im Sinne der ästhetischen Differenz zwischen dem reich geschmückten Ausdruck der poetischen und dem einfachen, direkten Ausdruck der prosaischen Sprache zum Tragen, insofern Forkel dem prosahaften „bloßen Choralgesang", dessen einförmiger Rhythmus durch verschiedene „innere Quantitäten" gegliedert sei, den poesieähnlichen „figurirten Gesang" gegenüberstellt:

Allg. Geschichte d. Musik, Bd. I (Lpz. 1788): Schon der bloße Choralgesang muß wenigstens eine verschiedene innere Quantität seiner übrigens gleichen Taktnoten beobachten, und ist in soferne gewissermaaßen in der Musik für das anzusehen, was in der Sprache die Prosa ist. Ein figurirter Gesang aber, dessen Wesen, so wie das Wesen der Poesie, in einem sehr hohen Grade der Lebhaftigkeit besteht, muß um so vielmehr die größte Verschiedenheit hierin beobachten, je gewisser es ist, daß ohne dieselbe keine Lebhaftigkeit und kein schönes Verhältniß in den einzelnen Theilen desselben möglich seyn kann (26).

*

(4) Aus dem Umkreis der anfangs des 19. Jh. über Probleme des Taktes bzw. der Taktfreiheit geführten Diskussionen hat sich als ein Dokument, das den Ausdruck ‚mus. Prosa' explizit erwähnt, eine Passage in Graf G. v. Schlabrendorfs Bemerkungen über Sprache erhalten, einem Manuskript, das als Gesprächsnotiz von seinem Freund C. G. Jochmann zwischen 1821 und 1824 aufgezeichnet und von H. Zschokke aus dessen Nachlaß im Jahre 1832 herausgegeben wurde (*Prometheus*, Erster Theil, Aarau 1832, 166f.). Es ist denk-, wenngleich nicht nachweisbar, daß Schlabrendorf, der in Paris lebte, von Momignys kurz zuvor erschienen Schriften (vgl. oben II. (3)) angeregt worden ist, im besonderen was die geschichtliche Bewertung der ‚mus. Prosa' als frühere Stufe gegenüber der zeitgenössischen ‚mus. Poesie' – dies in kompositionstechnischem, nicht in ästhetischem Sinn – betrifft. Die einschlägige Passage steht im Kontext einer sprachtheor. Argumentation, die auf den Begriff einer „physischen Grammatik" zielt. Von der neueren Musik, die als „Poesie des Tons" bestimmt wird und deren „Betonungsgrad" (d.h. deren Akzentabstufung) der Takt in gleichmäßiger Folge regele, wird eine taktfreie „mus. Prosa" unterschieden:

Man sagt, das Alterthum habe eine Musik gehabt, welche zwar rhythmisch, aber doch des Taktes gänzlich entbehrend, sich frei in allen Tönen bewegt habe. Dies wäre also eine ungebundene Musik, oder die m u s i k a l i s c h e P r o s a gewesen. Ich zweifle, daß eine Prosa vor der Ton-Poesie bestanden habe, eben so begeisternd als diese, oder wohl gar noch mehr, als diese, wie M e i b o m glaubte. Der Takt beherrscht selbst die Schlachtlieder der amerikanischen Wilden. Aber diejenigen irren eben so sehr, welche die Unmöglichkeit einer musikalischen Prosa behaupten, oder daß sie dem Ohr und Gemüth zusagen könne. Auch Finken und Amseln, Lerchen und Nachtigallen singen Prosa, ohne allen Takt, und doch anmuthig; und taktlos und doch anmuthig singt der Wind durch die Saiten der Aeolsharfe (169f.).

Die Aussicht auf eine genaue Rekonstruktion dieses Meinungsstreites erscheint gering, da die Nachlässe Schlabrendorfs und Jochmanns zerstört sind; gleichwohl lassen sich mit einiger Deutlichkeit drei Diskussionsparteien umschreiben:

(a) Nicht eindeutig läßt sich feststellen, auf welche Passage in M. Meiboms kommentierter Ausg. antiker musiktheor. Schriften (*Antiquae Musicae Auctores Septem*, Amsterdam 1652) sich die Apologeten der ‚mus. Prosa' beziehen. Möglicherweise rekurrieren sie auf Meiboms Interpretation der ‚Logaöden' als Prosagesang, lautet doch sein Kommentar zur Logaöden-Stelle bei Aristeides Quintilianus (*De Musica*, Lib. I [I, 51]): „[τὰ λογαοιδικά] Quasi dicas, Prosacantativa. quod aliquid ex prosa habeant, et aliquid ex oratione ligata" (II, 276). Jedenfalls kennzeichnen sie mit der Formel von der ‚mus. Prosa' die MUSIK DER ANTIKE, weil diese einer taktmetrischen Bindung in der Tat entbehrt. Demnach verkörpere die „mus. Prosa" eine frühe Phase der Musikgeschichte und sei von der „Ton-Poesie" später abgelöst worden. Schlabrendorf selbst lehnt diese These ab. Dies mag in der offenkundigen definitorischen Unzulänglichkeit begründet liegen, daß sie die Taktfreiheit zum ausschließlichen und hinreichenden Bestimmungsmerkmal von mus. Prosa erklärt. So berechtigt einerseits eine – durchaus im Sinne Meiboms geführte – Kritik an den Versuchen ist, die antike mus. Metrik ins neuzeitliche Taktsystem zu pressen, so unglücklich erscheint es andererseits terminologisch, wenn die antike Musik, die auf der Grundlage der Verspoesie, dem „Versprinzip" (Georgiades) fußt, infolge ihrer Unabhängigkeit vom späteren „poetischen" Taktbegriff als ‚mus. Prosa' bezeichnet wird. In weiteren Quellen aus dem Anfang des 19. Jh., welche die Frage der An- bzw. Unangemessenheit des Taktbegriffs an die altgriech. Musik behandeln – z. B. in der Kontroverse zwischen A. Apel und G. Hermann im X. und XI. Jg. der AmZ (1807–09) –, ist der Ausdruck mus. Prosa nicht nachweisbar; offenbar handelt es sich bei der Bestimmung der antiken Musik als ‚mus. Prosa' um eine terminologisch vereinzelte Begriffsbildung.

(b) Die zweite Position innerhalb der Diskussion, die Schlabrendorf in Umrissen skizziert, richtet sich polemisch gegen eine ‚mus. Prosa' im hier einschlägigen Sinn von taktfreier Musik. Sie behauptet entweder, eine ‚mus. Prosa' sei prinzipiell unmöglich, sei nichts als ein TERMINOLOGISCHER NONSENS, oder bestreitet wenigstens, daß eine solche Musik die – nicht näher bestimmten – Hörerwartungen der Rezipienten zu befriedigen vermöge.

(c) Schlabrendorfs eigene Position versucht zwischen (a) und (b) zu vermitteln. Er leugnet nicht schlechterdings die Möglichkeit einer durch das Merkmal der Taktfreiheit definierten mus. Prosa, legt jedoch ihren Geltungsbereich vor allem außerhalb der Musik, soweit sie vom Menschen hervorgebracht wird, fest und bezieht den Ausdruck auf gewisse Erscheinungsweisen der „MUSIK DER NATUR" wie Vogelgesang oder Aeolsharfenklänge.

In Anbetracht des Zeitpunkts dieser Quelle ist es nichts weniger als selbstverständlich, daß sich das Bestimmungsmoment des Terminus bei Schlabrendorf ausschließlich vom eigentlichen, sprachlichen Gehalt des Prosabegriffs herleitet und keine negativen Implikationen des uneigentlichen metaphorischen Bedeutungsfeldes von Prosa umfaßt. Diese frühe positive oder wenigstens wertneutrale Bestimmung von mus. Prosa findet sich gewiß nicht zufällig bei einem Autor, dessen Denken auf eine – gegen die Poesieästhetik gerichtete – Theorie der Sprachprosa zielt, welche die der Gegenwart allein angemessene Sprachform sei (vgl. Kraft 136ff.). Schlabrendorfs Begriff einer artifiziell konstruierten Sprachprosa – „Die Prosa ist eine unendliche Reihe rhythmischer Versuche“ (167) – knüpft an die Tradition der Numerus-Theorie an. Der Stellenwert eines Exkurses, den die Passage über ‚mus. Prosa‘ in den Bemerkungen über Sprache einnimmt, zeigt an, daß das primäre Interesse des Autors dem sprach-, nicht dem musiktheor. Prosabegriff gilt. Und der tiefgreifende Unterschied bleibt nicht zu übersehen, der seinen Ausdruck mus. Prosa, der in erster Linie die zufällige Rhythmik von Naturklängen bezeichnet, von seinem Begriff einer rhythmisch streng konstruierten, artifiziellen Sprachprosa trennt.

(5) In dem 1810 veröffentlichten Essay *Musik* deutet der Schriftsteller E. Wagner den Ursprung der Musik aus der Nachahmung des – taktfreien – Vogelgesangs durch den Menschen:

Historisches A B C eines vierzigjährigen Hennebergischen Fibelschützen (Sämtl. Schr., ed. F. Mosengeil, Bd. 10, Lpz. 1828): Ueber die Entstehung unsrer Musik und insbesondere des Taktes im Gesang und Tanze, habe ich schon in der Jugend ungefähr folgende Meinungen gehegt. Den ersten, durch längere und melodischere, sanftere und süßere Töne von der Sprache verschiedenen Gesang lernte der Mensch wohl unstreitig von den Singvögeln, Ihr Gesang rührt selbst Naturmenschen und Kinder. Der Mensch ahmte ihn also nach... Der erste Gesang (Hymnus) war vermutlich bloß Recitativ und mußte ohne allen Takt seyn (105f.).

Der Takt, fährt Wagner fort, sei erst mit dem Übergang vom „Recitativ“ zum „Duo“ notwendig geworden als das Prinzip, das die verschiedenen Stimmen von polyphoner Musik koordiniere. So groß nun die Verdienste des Taktprinzips bei der Entwicklung der polyphonen Musik auch gewesen seien, so hindere es doch die Musik gegenwärtig daran, sich „zum Range einer schönen Kunst“ zu erheben. Und um den Mangel zu überwinden, der in der Regelmäßigkeit des „tyrannischen Taktes“ liegt, erklärt Wagner die Taktfreiheit zum Ziel künftiger Musik:

Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtseyn giebt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste seyn (108).

Weniger unmittelbar terminologisch, um so mehr aber durch seine Wirkungsgeschichte (vgl. auch AmZ XXVI, 1824, Sp. 197ff.) ist E. Wagners Essay für den Begriff der mus. Prosa bedeutsam. R. Schumann greift in seiner Abhandlung über die *Symphonie fantastique* von H. Berlioz, die 1835 in der NZfM erscheint, Wagners Perspektive auf eine Musik, die des gleichbleibenden Taktes ledig wäre, auf und zitiert die letztgenannte Passage aus Wagners Essay, um seinen Begriff einer ungebundenen Musik zu stützen (I, 74). Über Berlioz' oft asymmetrische Phrasen- und Periodenbildungen schreibt er:

Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmusverhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage (I, 74).

Ein Moment der mus. Prosa, das erst bei Schönberg seine volle Bedeutung erlangt (vgl. unten VI. (1)), wird bereits von Schumann namhaft gemacht. Es besteht in der scharf umrissenen KONKRETION der musiksprachlichen Formulierung, in der AUSDRUCKSMÄSSIGEN INTENSITÄT DES MUS. BESONDEREN, für welches die syntaktische Irregularität kein Selbstzweck, sondern bloßes Akzidens des prosahaft sich äußernden mus. Gedankens ist. Jeder Versuch, die Unregelmäßigkeiten der mus. Prosa auf eine reguläre „poetisch“-symmetrische Syntax zurückzuführen, stelle deshalb eine sinnverzerrende oder -zerstörende Reduktion dar, deren Absicht fehlschlage:

Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen (I, 74).

Schumann vermeidet es allerdings, den Ausdruck mus. Prosa, der hier der Sache nach auf der Hand liegt, explizit zu verwenden. Stattdessen spricht er von „UNGEBUNDENER REDE“, von „HÖHERER POETISCHER INTERPUNKTION“, ohne diese Begriffe – über das E. Wagner-Zitat hinaus – zu präzisieren:

Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben (I, 74).

Wenn Schumann die Formulierungen „höhere poetische Interpunktion“ und „ungebundene Rede“ dem Ausdruck mus. Prosa vorzieht, so auch deshalb, weil dieser innerhalb der Schumannschen Ästhetik mit der pejorativen Bedeutung des „Prosaischen“, das der Sphäre der Kunst oder Poesie entgegensteht, untrennbar verquickt wäre. Es ist aber gerade ein Ziel seiner Berlioz-Abhandlung, die Publikation des Programms der *Symphonie fantastique* zwar als überflüssige, prosaische Maßnahme des Komponisten zu verwerfen, den Kunstcharakter des Werkes selbst aber durch eine ausführliche mus. Analyse zu begründen. Den ästhetischen Wert der prosahaften musiksprachlichen Irregularitäten nachzuweisen gelingt Schumann – unter den selbstverständlichen Voraussetzungen der Poesieästhetik – nur, wenn er sie als „ungebundene (mus.) Rede“ begreift, mit einem Ausdruck also, der die kompositionstechnische Seite von Berlioz' mus. Prosa der ästhetischen Sphäre der Poesie *nicht* vorenthält.

III. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. spielt der Ausdruck Prosa auch bei Diskussionen um die Gattung der Oper eine gewisse Rolle. Um Unterschiede zwischen einzelnen Nationalstilen zu charakterisieren, wird das Begriffspaar Poesie-Prosa, der Rezitativtheorie Blainvilles entgegengesetzt (vgl. oben I. (1)), dergestalt herangezogen, daß einerseits die ital. Musik mit der Poesie, dem Vers, andererseits die frz. und – später – die dtsch. Musik mit der Prosa verglichen wird.

(1) Als erster beleuchtet Fr. Arnaud 1768 in seiner *Lettre sur un ouvrage italien, intitulé Il Teatro alla moda de Marcello* den Unterschied zwischen der ital. und der frz. Opernmusik mit dem vergleichenden Hinweis auf die Differenz, welche die antike Rhetorik zwischen Prosa und Vers beobachtet habe. Allerdings führt Arnaud weder in der *Lettre*, die eine kritische Würdigung der vermutlich 1720 in Venedig erstmals erschienen Schrift von B. Marcello darstellt und sich um eine Vermittlung zwischen den im Pariser Buffonistenstreit seit 1752 bezogenen Gegenpositionen bemüht zeigt, noch in einer anderen Abhandlung diesen Vergleich näher aus. Da er es ausdrücklich unterläßt, sich auf diese heiklen Fragen, die der Vergleich aufwirft, einzulassen, bleibt die einschlägige Passage dunkel. Arnaud deutet an, daß sich die Parallele, dergemäß die FRANZÖSISCHE MUSIK der Prosa, die ital. Musik dem Vers entspricht, auf die Produktion („faire"), die kompositionstechnischen Verfahrensweisen („procédés") sowie auf die Kühnheit und Lebhaftigkeit der melodischen Gestalten („hardiesse et vivacité des figures") erstrecke. Nachdem er die Verdienste ital. Opernkomponisten von Vinci über Pergolesi bis Jomelli und Galuppi hervorgehoben, aber auch gewisse Eigenmächtigkeiten der beiden letztgenannten Komponisten getadelt hat, schreibt er:

Quand il s'agit des opéras italiens modernes, il faut en critiquer les abus et les vices; si j'avais à parler des nôtres, j'en déplorerais les défauts. Les Italiens ont passé le but, nous ne l'avons pas encore atteint. Il y a, quant au faire, quant aux procédés, quant à la hardiesse et à la vivacité des figures, entre la musique italienne et la nôtre, la même différence que les anciens rhéteurs ont observée entre la prose et le vers. Mais je n'entrerai point dans une discussion délicate, que les bornes que je me sui prescrites ne me permettent pas de suivre et d'approfondir (I, 319).

*

Exkurs: Diese Interpretation des Vergleichs liest Arnauds grammatikalische Satzkonstruktion so, daß die Glieder des Vergleichs nach Art des Chiasmus aufeinander bezogen werden. Wiewohl dieses Verständnis den vom Autor gemeinten Sachgehalt treffen dürfte und außerdem durch die Wirkungsgeschichte der Passage (vgl. weiter unten) gestützt wird, darf die umgekehrte Lesart des Satzes, die den Vergleich als Parallelkonstruktion auffaßt, nicht von vorneherein als sachlich sinnwidrig ausgeschlossen werden. Wenn demnach die ital. Musik der Prosa und die frz. dem Vers entspräche, so ließe sich die – zunächst widersprüchliche – These, daß ausgerechnet die strikt periodisch, in symmetrischer Quadratur komponierte ital. Musik als Prosa gelten solle, unter Rekurs auf Arnauds Periodenbegriff bis zu einem gewissen Grad verständlich machen. Im *Mémoire sur la prose grecque* möchte Arnaud die zwischen Musik und Sprache bestehende Analogie dazu benutzen, mittels der mus. Periode zu erhellen, was die Periode in der griech. und lat. Prosa bedeute (II, 354f.). Und in einer Passage der *Profession de foi, en musique, d'un amateur des beaux-arts, adressée à M. de La Harpe* zieht er gar explizit den Vergleich zwischen dem Periodenbegriff der ital. Musik, an der er den völligen Primat der „quadratischen" mus. Syntax über den Sinn des vertonten Textes kritisiert, und den symmetrisch-parallelen Prosaperioden eines antiken Redners, deren Starrheit – im Unterschied zur reichen, freien Prosa des Demosthenes – wirkungslos geblieben sei:

[Je crois et je dis] que dans ces airs de chant et de mélodie [sc. der ital. Oper]... le compositeur s'occupe si peu des paroles, que souvent il en change le sens pour avoir un mot plus favorable; que plus souvent encore, pour quarrer ou pour arrondir le chant, il termine le sens musical, quand le sens verbal est encore suspendu... [Je crois et je dis] qu'il en est des compositeurs italiens comme de ce rhéteur de l'ancienne Grèce, qui renfermait scrupuleusement la parole dans des espaces parallèles et symétriques, mais dont aussi les faibles ouvrages ne retentirent jamais au barreau; tandis que franchissant ces puériles et misérables barrières, Démosthène tonnait, foudroyait et disposait à son gré de l'ame des Athéniens (II, 421f.).

Zwar erweist dieses Zitat, daß Arnaud prinzipiell ohne weiteres die periodisch gefügte ital. Musik mit einer aus symmetrischen Perioden zusammengesetzten Prosa in Beziehung bringen kann; doch bestätigt es zugleich die Richtigkeit der chiastischen Lesart bei dem in Frage stehenden Satz: der Hinweis auf „die Kühnheit und Lebhaftigkeit der melodischen Gestalten", der sich im gegebenen Kontext ohne Frage auf den ornamentreichen, virtuosen Gesangsstil der ital. Oper bezieht, läßt sich keinesfalls mit der Vorstellung einer rigid symmetrischen Sprachprosa vereinbaren, wie sie in dem Negativbeispiel des erfolglosen antiken Redners angesprochen ist. Und die freie Prosa des Demosthenes, die ästhetisch als Vergleichspunkt in Frage kommen könnte, hat ihrerseits syntaktisch-technisch nichts mit der regelmäßig symmetrischen Periode der ital. Musik gemeinsam.

*

Arnauds Vergleich wertet nicht unterschiedlich zwischen Prosa und Poesie; er bezieht sich, so dunkel er letztlich bleibt – oder bleiben möchte –, auf die Konstruktionsweise, nicht auf den ästhetischen Rang der frz. bzw. der ital. Musik. Jahre später, im Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten von 1777, knüpfen Anhänger der ital. Oper daran an, verständlicherweise ohne sich auf den Gluck-Apologeten Arnaud ausdrücklich zu berufen. Innerhalb des Vokabulars der ital. Opernpartei erhält nun der Ausdruck Prosa eine polemisch gegen Glucks Opernreform gerichtete, abwertende Funktion. Im *Essai sur les Révolutions de la Musique en France* spricht J. F. Marmontel, neben La Harpe der prominenteste Gegner Glucks, von „prosateurs en Musique", um Komponisten wie Gluck zu charakterisieren, welche die Grundregeln der mus. Periodizität mißachten und bloß ABGEBROCHENE, ZUSAMMENHANGSLOSE MUS. GEDANKEN komponieren würden. Neben diesem syntaktischen Bedeutungsmoment von mus. Prosa ist auch ein ästhetisches deutlich formuliert: das Ziel der Gluckschen Opernreform, zugunsten der „dramatischen Wahrheit" auf sorgfältige Textbehandlung zu achten und die Herrschaft der Gesangsvirtuosen einzuschränken, wird von Marmontel in dem Sinne (miß)verstanden, daß dadurch die Sphäre der Kunst gesprengt und zur rohen, ungeformten Prosa herabgezogen würde, um der Wirklichkeit und der Natur näherzukommen:

Par exemple, on nous dit que pour le Théâtre, il faut une Musique qui ne soit pas du chant, c'est-à-dire, qui se refuse à toute espèce de dessin et de forme périodique; qu'elle en est bien plus naturelle et passionnée, lorsqu'elle est composée de mouvemens rompus, de motifs avortés, de nombres épars et sans suite. Cela peut être; mais si nous entendions un faiseur de Drames en prose, traiter avec mépris les vers harmonieux de *Virgile*, de *Racine*, de M. de *Voltaire*, et nous dire: *Etoit-ce en beaux vers que devoient parler Didon, Hermione, Orosmane? Si je voulois, j'aurois aussi cette élégance continue, ce style nombreux et facile, ce langage mélodieux; mais tout cet Art ne fait qu'altérer et affoiblir la Nature. Ecoutez ma prose: elle est inculte, négligée, pleine d'âpreté, de rudesse; mais elle n'en est que plus vraie, plus ressemblante au naturel*; cet homme là n'auroit-il pas autant de raison que les *prosateurs* (1) en Musique? Et faudroit-il sur la parole, regarder *Virgile, Racine* et *Voltaire* comme les corrupteurs du goût?
Anm. von Leblond: (1) Ce mot qui a paru si heureux aux Adversaires du Chevalier Gluck est volé à M. l'Abbé Arnaud; c'est lui qui a dit le premier que la Musique Françoise étoit à la Musique Italienne ce que la prose est aux vers, comme il a expliqué le premier la vraie Période Musicale, et trouvé sa correspondance et son analogie avec la Période oratoire; cependant M. l'Abbé Arnaud est un des plus grands admirateurs du Chevalier Gluck

... (nach G. M. Leblond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique*, Neapel 1781, 165f.)

Die Reaktionen auf solche Polemik – auch sie sind von G.M.Leblond in die *Mémoires* aufgenommen worden – lassen es an Deutlichkeit nicht mangeln. In einer Zuschrift an die Herausgeber des *Journal de Paris* vom Juni 1777 heißt es sarkastisch:

Un grand Poëte ne vous a-t-il pas dit que l'Auteur d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Iphigénie* n'est qu'un humble Prosateur? (Leblond 220).

Ohne Frage besitzt die Formel von der mus. Prosa in jenen Jahren eine große Bekanntheit, die sie später einbüßt und wohl erst im 20.Jh. wieder erlangt und übertrifft. Die „Periodisten", wie die Anti-Gluckisten gelegentlich bezeichnet werden, umreißen ihren polemischen Ausdruck ‚mus. Prosateur' in kompositionstechnischer wie in ästhetischer Hinsicht recht genau. Er deckt sich – mutatis mutandis – mit der Formel vom ‚mus. Prosaisten', die Grillparzer anfangs der zwanziger Jahre des folgenden Jh. prägt (vgl. anschl. III. (2)), in derart weitreichendem Maße, daß ein unausgesprochener Rekurs des Dichters auf den fünzig Jahre zurückliegenden, aber im Wien der damaligen Zeit inhaltlich durchaus aktuellen Gluckisten-Piccinisten-Streit ohne weiteres denkbar erscheint, zumal Leblonds Dokumentation 1823 in dtsch. Übers. in Berlin erschienen ist.

(2) In einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1820 oder 1821 bezeichnet Fr. Grillparzer, ein Anhänger der ital. Partei in dem von 1816 bis 1828 währenden Kampf um die dtsch. Oper in Wien, die Komponisten des Singspiels im allgemeinen – und den Hauptvertreter der dtsch. Gegenpartei, I. Fr. v. Mosel, im besonderen – als ‚mus. Prosaisten'. Die Bedeutungsmomente, die in diesem Ausdruck – über die oben III. (1) dargelegten Aspekte hinaus – enthalten sind, lassen sich aus dem komplexen Gehalt des Prosa-Begriffs des Deutschen Idealismus erschließen (vgl. Brauer 31f.; Danuser 17f.). Innerhalb der Poesieästhetik, in deren Kategorien Grillparzer denkt, bedeutet Prosa – neben dem sprachtheor. Sinn als ungebundene Rede – die der unteilbaren Kunst – oder Poesiesphäre entgegengesetzten Bereiche des Alltags, des Handwerks (auch im Sinne des mechanischen Teils künstlerischer Technik) und der Wissenschaft. Der Ausdruck ‚mus. Prosaist' ist darum eine POLEMISCHE BEZEICHNUNG für einen Komponistentypus, dessen Werken Grillparzer den Kunstcharakter, mithin die raison d'être abspricht. Solange der Kunstcharakter eines Werkes untrennbar an das Poetische geknüpft ist, erscheint der Begriff eines prosaischen Kunstwerks, auf den die Formulierung ‚mus. Prosaist' verweist, als eine contradictio in adjecto. Im übrigen resultiert die polemische Funktion des Ausdrucks nicht, wie vermutet werden könnte, aus der Antithese zum Terminus Tondichter: für diese Bezeichnung hat Grillparzer, weil er auf dem antiromantischen Theorem der Geschiedenheit der einzelnen Künste und ihrer Gattungen beharrt, nichts als Spott übrig; er hält sie für einen usurpatorischen Übergriff des Komponisten in den Bereich der Dichtung.

In terminologischer Übereinstimmung mit dem – widersprüchlichen – Begriff eines prosaischen Kunstwerks, das bei A.W. Schlegel und G.W. Fr. Hegel durch die Kategorien Nützlichkeit und Mechanik bestimmt ist (Danuser 24), wird die Musik des Prosaisten als MECHANISCH ZUSAMMENGESETZT, statt von der Phantasie VOM VERSTAND HERVORGEBRACHT beschrieben. Auch in der Kontroverse zwischen Grillparzer und Mosel kommt die – in künstlerischen Auseinandersetzungen nicht selten beobachtbare – Umkehrbarkeit von Polemik und Apologie zum Ausdruck, eine Eigenschaft, die darauf beruht, daß oft ähnliche, wenn nicht dieselben Aspekte eines Gegenstandes unter entgegengesetzten Urteilskriterien bewertet werden: die gleiche Kompositionsweise, die Grillparzer als „mechanisch zusammengesetzte" mus. Prosa verwirft, wird nämlich von der musikdramatischen Theorie Mosels, die an Gluck und an Momente der Rezitativtheorie anknüpft, legitimiert (vgl. *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813; ed. E. Schmitz, München 1910, 40f.). Grillparzer beschreibt die mus. Prosa als einen vokalen Tonsatz, der nicht auf einer rein mus. Syntax gründe, sondern vom Text her fremdbestimmt sei und dessen Glieder, dem Organismus-Theorem zuwider, austauschbar seien:

Es wird keinem Opernkompositeur leichter seyn, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musick mechanisch zusammensetzt, da hingegen der, dessen Musick ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete innere Nothwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Collision kömmt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich sein inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung, das dem eigentlich musikalischen Genie heilig und unantastbar ist, und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann, der musikalische Prosaist kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Theile sich leicht versetzen und anders ordnen lassen, wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur entweder ganz geben, oder ganz bleiben lassen. Das soll nicht der Vernachlässigung des Textes das Wort reden, sondern sie nur in einzelnen Fällen entschuldigen, ja rechtfertigen. Daher ist Rossinis kindisches Getändel doch mehr werth als Mosels prosaische Verstandes-Nachäffung, welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern; daher kann man Mozarten häufig Verstöße gegen den Text vorwerfen, Glucken nie. Daher ist das – so gepriesene Charakteristische der Musik häufig ein sehr negatives Verdienst, das sich meistens darauf beschränkt, daß die Freude durch Nicht-Traurigkeit, der Schmerz durch Nicht-Lustigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, und der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweiflung durch Trompeten und Pauken mit obligaten Kontrabässen ausgedrückt wird (VII, 312).

Das Funktionsverhältnis, das zwischen Text und Musik besteht, entscheidet nach Grillparzer über den Unterschied zwischen einer mechanisch zusammengesetzten und einer organisch gefügten Musik, also letztlich zwischen Nicht-Kunst und Kunst im Bereich der Vokalmusik. Diese sieht er in der ital. Oper, jene im dtsch. Singspiel verwirklicht. Somit ist das dtsch. Singspiel die Hauptgattung für seine Vorstellung von mus. Prosa. Zu ihm rechnet er – terminologisch eigenwillig, doch unter Berücksichtigung der möglichen geschichtlichen Herkunft seines ‚mus. Prosaisten' vom frz. ‚Prosateur' (vgl. oben III. (1)) durchaus verständlich – auch die Opern von Gluck, die er gleichwohl schätzt, sowie C.M. von Webers romantische Opern, die er verabscheut:

Der Situation muß der Tonsetzer treu bleiben; den Worten – wenn er besseres in seiner Musick findet, so mag er immer die des Textes übergehen. Dies führt wieder auf den schon öfter bemerkten Unterschied zwischen Singspiel und Oper. Im erstern (wozu fast alle Opern des wahrhaft großen Gluck gehören) dient die Musick dem Text, in der zweiten ist der Text die Unterschrift des musikalischen Bildes (VII, 312).
Was ich schon bei Erscheinung des Freischützen geahndet hatte, scheint sich nunmehr zu bestätigen, Weber ist allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker. Keine Spur von Melodie,

nicht etwa bloß von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt. (Ich nenne aber Melodie einen organisch verbundenen Satz, dessen einzelne Theile einander musikalisch-nothwendig bedingen). Abgerissene Gedanken, bloß durch den Text zusammengehalten und ohne innere (musikalische) Konsequenz. Keine Erfindung, selbst die Behandlung ohne Originalität (Tagebuchnotiz, die Grillparzer im Anschluß an die Wiener Aufführung der *Euryanthe* im Okt. 1823 niederschrieb: VIII, 128).

Mit der Funktion des Verstandes, der bei ‚mus. Prosaisten' als Organ der Kunstproduktion wirkt, hängt ein weiteres Bedeutungsmoment zusammen. In Übereinstimmung mit der Genieästhetik moniert Grillparzer eine Neigung zu THEORIE und KRITIK; diese könnten allerdings weder bei Weber noch beim Schriftsteller A. Müllner, mit dem er jenen mehrmals vergleicht, den Mangel an originärer künstlerischer Begabung wettmachen:

Ich sehe in diesem Kompositeur einen musikalischen Adolf Müllner. Beide traten glänzend auf, indem sie, erst im späten Mannesalter beginnend, die kärgliche Poesie ihres ganzen frühern Lebens, durch einen treibenden Stoff gehoben, in Einer knallenden Feuerwerksfronte abbrannten (Schuld, Freischütz). Beide Männer von scharfem Verstande, mit mannigfachen Talenten; von ihrem eigenen Werthe und dem ihrer Hervorbringungen innigst überzeugt, beide Theorie-Männer und daher auch Un-Künstler, beide sich hinneigend zur Kritik. Kritik wird das Ende Webers seyn, wie es Müllners Ende war. So wie er in der Meinung sinkt, wird er suchen jene herabzuziehen, die noch in der Meinung stehen, und zwar, wie Müllner, ohne sich dabei der bösen Absicht bewußt zu seyn. Gott gebe, daß ich irre, und verzeihe mir, wenn ich es thue (VIII, 128).

Als letztes Bedeutungsmoment von Grillparzers Begriff einer mus. Prosa bleibt das HÄSSLICHE zu erwähnen. Er betrachtet es als eine mißliche Sonderart des Charakteristischen, das für seinen Begriff des Singspiels eine konstitutive Kategorie darstellt, und möchte es aus rezeptionsästhetischen Erwägungen – im Unterschied zur Dichtung – aus der Musik ausgeschlossen wissen (Danuser 34).

IV. (1) Ohne sich auf frühere Verwendungen des Ausdrucks mus. Prosa – etwa auf die Gluck-Piccini-Diskussion von 1777 (vgl. oben III. (1)) – zu berufen, führt ihn R. Wagner im dritten Teil von *Oper und Drama* (1850/51) ein und weist ihm im Rahmen eines dialektischen Argumentationsganges Bedeutungsmomente zu, die denen des Grillparzerschen ‚mus. Prosaisten' teilweise nahestehen (Dahlhaus 1964, 180f.; ders. 1971, 60f.; Danuser 67f.). Der Gedankengang, innerhalb dessen der Ausdruck auftritt, handelt von Problemen der Versvertonung und im besonderen von der Koordination zwischen sprachlichem und mus. Akzent. Er setzt ein bei der „im voraus fertigen, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnenen Melodie", womit Wagner eine „quadratische", symmetrisch-periodische Syntax bezeichnet; für diese gilt ein Primat des mus. über den sprachlichen Akzent. Weiter führt er zur „mus. Prosa", der antithetischen nächsten Stufe, die durch eine umgekehrte Akzentrelation gekennzeichnet ist; und mündet schließlich in die Alliterationstheorie, die im Sinne einer Synthesis den durch den Stabreim gebundenen Vers als Textgrundlage des mus. Dramas zu legitimieren versucht.

Bei der ersten Stufe des Gedankenganges, der „falschen Poesie" (Dahlhaus), wird der – nur durch die metrisch irregulären Sprachakzente vermittelbare – Sinn des Textes mißachtet, weil die syntaktische Quadratur eine Koinzidenz des mus. mit dem sprachlichen Metrum bewirkt. Die mus. Prosa, die aus der Negation der „falschen Poesie" entsteht, wird von Wagner gleichfalls – aus gegenteiligen Gründen – verworfen. Sie bedeutet hier ein PRINZIP DER VERSVERTONUNG, bei dem die METRISCHEN QUALITÄTEN des Verses und die reguläre mus. PERIODIZITÄT PREISGEGEBEN, zur Prosa aufgelöst und die mus. BETONUNGSVERHÄLTNISSE ALLEIN DURCH DEN UNREGELMÄSSIGEN, PROSAISCHEN SPRACHAKZENT GEREGELT sind. In Wagners Ausführungen überschneidet sich der systematisch-theor. Ansatz, der primär ist, mit einem historischen Ansatz, der als Ausgangspunkt der Argumentation sekundär bleibt; ohne Frage erscheint der logische Stellenwert vorrangig, den der Terminus mus. Prosa innerhalb des skizzierten theor. Argumentationsganges mit dem Ziel der „wahren Poesie", der Alliterationstheorie, erfüllen soll; gleichzeitig aber spricht Wagner – und dies bedeutet von der Sache her einen Rekurs auf den Prosabegriff von III. (1) – von der mus. Prosa als einer früheren musikgeschichtlichen Stufe der Versvertonung, die bei Gluck gegeben gewesen sei (daß es Wagner bei dieser Passage primär auf den theor. Aspekt ankommt, zeigt sich daran, daß er den Namen Gluck sogleich zu „dem Musiker" verallgemeinert):

Gluck's Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des – bis zu ihm in Bezug auf den Vers meist willkürlichen – melodischen Accentes durch den Sprachaccent. Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, an den Accent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verständniß gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, so hatte er hiermit den Vers vollständig aufzuheben, weil er aus ihm den Accent als das einzig zu Betonende herauszuheben, und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes, oder die des Endreimes, fallen lassen mußte. Er überging den Vers somit aus demselben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich accentuirte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte (IV, 113f.).

Der Ausdruck mus. Prosa bezeichnet bei Wagner im weiteren zwei Formen von prosahafter Musik, eine radikale und eine mildere. Bei jener entfaltet sich die Melodie ohne irgendwelche wiederkehrenden Elemente völlig frei; diese kennt zwar wiederkehrende Elemente, unterscheidet sich aber von der regulären, schematischen Syntax dadurch, daß die Melodieteile, die einander im Takt- und Periodengefüge entsprechen, asymmetrisch zueinander stehen. Sowohl die radikale wie die mildere Form mus. Prosa wird von Wagner theor. abgelehnt und auch aus rezeptionsästhetischen Gründen als eine Stufe in der Geschichte der Versvertonung, die bereits der Vergangenheit angehört, verworfen. Eine Musik ohne repetitive Momente, die das „bindende Band" der poetischen Struktur zugunsten einer prosaähnlichen, regellosen Freiheit verwirft, präge sich dem „Gehöre nicht faßlich" ein und könne sich darum auch nicht dem „Gefühl", der höchsten Wagnerschen Rezeptionsinstanz, ohne vorangehende oder begleitende Reflexion mitteilen:

Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Takttheilen, die sich rhythmisch nicht

entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, – wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird (IV, 114).

*

Exkurs: Dieses Zitat – vor allem die Ablehnung auch der gemilderten Form von mus. Prosa – weist den Theoretiker Wagner um die Jahrhundertmitte tendenziell als Anwalt dessen aus, was später unter dem Stichwort „Quadratur der Tonsatzkonstruktion" seinem Spott verfällt. (Der Ausdruck ‚Quadratur', der sich auch bei Berlioz – ebenfalls mit negativer Bedeutung – findet, reicht zur Kennzeichnung des Periodenbegriffs der ital. Gesangsmelodie mindestens bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. zurück [vgl. Arnaud oben III. (1)]). Umso deutlicher tritt der Widerspruch in Erscheinung, der zwischen Wagners theor. Position in *Oper und Drama* – sie anerkennt die Gültigkeit der der ‚mus. Prosa' entgegengesetzten syntaktisch regulären Periodizität – und seiner kompositorischen Praxis seit dem *Ring* besteht. Dieser Widerspruch läßt sich zum einen aus der kompositorischen Bedeutungslosigkeit der Stabreimtheorie erklären (Dahlhaus 1971, 61), zum anderen aus der – noch bei Wagner grundlegenden – Äquivokation des Prosabegriffs erhellen: das sprachliche Bedeutungsmoment ist verquickt mit dem ästhetischen, das in Wagners Poesieästhetik noch ungeschmälert pejorativ ist; daher kann Wagner den Begriff der mus. Prosa nicht ausschließlich in kompositionstechnischer Bedeutung deskriptiv verwenden. Dies aber wäre von der Sache her erforderlich. Bes. seit *Rheingold* erscheint die Wagnersche Phrasen- und Periodengliederung über weite Teile so komplex und asymmetrisch, daß die Unregelmäßigkeiten – die komponierte Prosa – nicht mehr als Lizenzen vom Regelsystem der periodischen Syntax erklärt und damit im Sinne mus. Poesie legitimiert werden können. Über das Ausmaß der faktischen Relevanz und auch über den Ursprung der mus. Prosa in Wagners späterem Werk bestehen freilich unterschiedliche Auffassungen (vgl. Dahlhaus 1971, 50f.; Danuser 71f.).

*

Die Tatsache, daß Wagner die Formel von der mus. Prosa in seinem vielgelesenen theor. Hauptwerk verwendet, mag zwar zu deren Bekanntmachung einiges beigetragen haben; daß er sie allerdings nur einführt, um sie zu verwerfen, schafft – mindestens für die wagnerianische Musikrichtung der zweiten Jahrhunderthälfte – eine Schranke, die ihre positive Geltung verbietet. Der Terminus spielt denn auch in der Wagner-Literatur des 19. Jh. so gut wie keine Rolle; und erst in unserem Jh. wird – ausgehend von der Schönberg-Schule (vgl. Th.W. Adorno, *Versuch über Wagner* [1952], München u. Zürich 1964, 49) – der Ausdruck mus. Prosa, freilich nun in anderer Bedeutung als in Wagners Theorie, auf dessen kompositorisches Werk bezogen. Ein ähnlicher Sachverhalt zeigt sich übrigens auch im Falle von J. Brahms: weder bei ihm selbst noch in der zeitgenössischen Literatur über ihn begegnet man dem Ausdruck mus. Prosa; erst Schönberg rekurriert auf die Asymmetrien der Brahms'schen Syntax, um seinen eigenen Begriff von mus. Prosa zu präzisieren (vgl. unten VI. (1)). Wenn somit noch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. von einer eigentlichen Begriffsgeschichte von ‚mus. Prosa' in keiner Weise die Rede sein kann, obschon gerade damals entscheidende Etappen ihrer kompositionsgeschichtlichen Entwicklung sich ereignen, so tritt der Ausdruck dennoch gelegentlich auf, wiederum ohne expliziten Zusammenhang mit früheren Verwendungen der Formel.

(2) Die Verschiedenheit, mit der L. Köhler 1853 und 1883 die Vorstellung einer mus. Prosa entwickelt, zeigt deutlich, daß damals eine einigermaßen verbindliche Bedeutung der Formel noch nicht fixiert ist und daß es dem Ermessen des einzelnen Autors anheimgestellt bleibt, die ihn interessierenden Bedeutungsaspekte des Ausdrucks aus den im allgemeinen und sprachlichen Prosabegriff eingeschlossenen Möglichkeiten zu extrapolieren. In *Die Melodie der Sprache* (Lpz. 1853) rekurriert Köhler auf den Unterschied zwischen Poesie im Sinne eines verzierenden, geschmückten, und Prosa im Sinne eines einfachen, kunstlosen Sprachausdrucks, auf denselben Unterschied somit, den bereits Forkel – mit anderen Bedeutungskonsequenzen – für die Musiktheorie fruchtbar zu machen versuchte (vgl. oben II. (3)). Köhler führt zwar kein Beispiel dessen an, was bei ihm ‚mus. Prosa' bedeutet, doch läßt sich dies aus dem Kontext rekonstruieren: sie wäre eine einfache, vorwiegend aus „Hauptsinntönen" bestehende Melodie, die auf „Schmucktöne" weitgehend oder völlig verzichtet:

Die Musik hat wie die Sprache ihre Prosa und Poesie. So sagt man im gewöhnlichen Leben wohl: die Lerche singt. In dichterischer Sprache dagegen: die aufsteigende Lerche läßt in ätherblauer Luft ihre entzückenden Lieder erschallen. Ebenso ist's mit den Tönen, nur allein das Nothwendige ist oft zu dürftig. Bis zum Malenden erhebt sich oft in Gefühlsschwelgereien der Ton, wie davon in Sebastian Bachs Passionsmusik ein Beispiel ist, zwar etwas stark aufgetragen, doch sehr treffend: Petrus nämlich ging hinaus, und weinete bitterlich... (27f.).

Während hier die Differenz zwischen poetischem und prosaischem Sprachausdruck bedeutungsstiftend erscheint, rekurriert derselbe Autor dreißig Jahre später auf die rhythmisch-metrischen Unterschiede zwischen Poesie und Prosa, um die Dichotomie auf die Musiktheorie zu übertragen. Im Abschnitt über „aufgelösete Formen" seiner *Allgemeinen Musiklehre* (Lpz. 1883) kontrastiert er diese gegen die „architektonischen Formen" der Wiener Klassik, die auf einem mus. Versprinzip beruhten. Die aufgelösten Formen, die ihren Platz zur Hauptsache in „nichtmelodischen" Rezitativen und anderen deklamatorischen Sätzen in der Oper hätten, seien durch eine FREIE, MELODISIEREND REZITIERENDE TONSPRACHE gekennzeichnet; eine derartige „poetische Prosa", die historisch gleichzeitig neben den architektonischen Formen ausgebildet woden sei, sieht Köhler in den Werken von Beethovens dritter Schaffensphase, in dem Spätwerk vom Streichquartett op. 95 an, verwirklicht:

Und so konnte dann auch dieses [sc. das in den freien Phantasieformen der Klassik noch gebliebene Versmaß] schwinden, um zuletzt in einer poetischen Prosa aufzugehen, welche in der Musik eine freie Tonsprache bedeutet, die melodisierend recitirt und zwar das Taktmaass beibehält, sonst aber von der rhythmischen Symmetrie absieht.
Derartige aufgelösete Formen, welche man gegenüber den architektonischen klassischen als vegetative, pflanzenhaft wachsende bezeichnen dürfte, sind seit lange, auch bei den Klassikern, nebenher in Gebrauch gewesen; das nichtmelodische Recitativ und gar viele sonstige Sätze, welche keine absolute Melodik enthalten, sondern mehr deklamatorisch sind, zeigen dies, namentlich in Opern, da wo die Lyrik zurücktritt und die dramatische Rede vorwaltet (238f.).

Köhler benutzt hier die Differenz zwischen Poesie und Prosa, um unterschiedliche Gegenstände der mus. Formenlehre zu charakterisieren: während die architektonischen Formen auf einer symmetrischen mus. Syntax basierten, die er mit dem von Wagner übernommenen Terminus ‚absolute Melodik' bezeichnet, beinhalte die ‚poetische Prosa' der aufgelösten Formen eine Preisgabe dieser Symmetrie-Prinzipien. Seine Formulierung von einer „melo-

disierend rezitierenden, freien Tonsprache" weist bereits auf die Verwendung des Prosabegriffs im Reger-Kreis (vgl. V. (1) u. (2)) voraus; und die Funktion der Formel innerhalb der mus. Formenlehre, die eine Loslösung vom polemischen Wortgebrauch voraussetzt oder einschließt, darf als Zwischenstufe in der Geschichte des Ausdrucks mus. Prosa gelten, die in unserem Jh. hinführt zur Historisierung des mus. Prosabegriffs bei F. Stein (V. (3)), H. Besseler (VII. (2)) und endlich der neueren musikwiss. Forschung (VII. (3)).

V. Von einer eigentlichen Begriffsgeschichte, die mehr ist als eine Reihung von mehr oder weniger isolierten Bedeutungsstationen, kann bei der ‚mus. Prosa' erst im 20. Jh., bei M. Reger und im besonderen bei der Schönberg-Schule, gesprochen werden.

(1) Wohl als erster hat H. Leichtentritt 1905 den Ausdruck Prosa auf Regers Musik bezogen, indem er damit deren REZITATIVHAFT FREIES MELOS, ihren VERZICHT AUF ABGESCHLOSSENE MELODIEFÜHRUNG charakterisieren möchte:

Max Reger als Kammermusikkomponist, NZfM LXXII (1905): Das Wesen des Regerschen Melos nicht nur in diesen kleinen Zwischensätzen, sondern überhaupt scheint mir darin zu liegen, daß es ausdrucksvolles Rezitativ ist. Als solches aufgefaßt, gewinnen auf den ersten Blick ganz kraus aussehende Sätze, wie etwa die abgerissenen Phrasen des Trios im Streichquartett [op. 74], der C dur-Violinsonate [op. 72] und ähnliche Leben und Bedeutung. Ich möchte diese Ausdrucksweise vergleichen mit einer sehr kunstvollen, fein stilisierten, freien Prosa, während Schubertsche und Brahmssche Melodik an Vers und Reim erinnert. Wer in der Prosa Vers und Reim sucht, wird sie nicht finden. Er darf dann aber deswegen nicht auf den Künstler schelten, sondern möge mit sich selbst ins Gebet gehen (867).

Seitdem auch W. Niemann, im Anschluß an Leichtentritt, 1907 den Terminus Prosa in ähnlichem Sinn verwendet hat, erlangt er als Charakterisierung der Regerschen Melodik – der Instrumental- wie der Vokalmelodik – eine gewisse, wenngleich keineswegs allgemeine Verbreitung im Reger-Kreis und der Reger-Forschung. Aus Regers Verzicht auf „ruhige Geschlossenheit", auf eine symmetrische mus. Syntax, resultiert – so Niemann – ein neuartiger, sprechender Ausdrucksgehalt der Melodik nach dem Vorbild Liszts, an dessen symphonischen Dichtungen R. Wagner bereits 1857 die „Prägnanz" und die „grosse und sprechende Bestimmtheit" gerühmt hatte (V, 195). Regers Annäherung an die „poetische Prosa" gründe in einer REDUKTION DER MELODISCHEN PHRASEN, basiere auf dem VERZICHT AUF „WEITE BOGENFÜHRUNG":

Max Reger, Westermanns Monatshefte LI (1907): Seine Erfindung gilt vielen als gering. Sie ist aber etwas ganz anderes, als wir sie bei unseren Klassikern und Romantikern gewohnt sind. Ihre Melodieführung verzichtet auf weite Bogenführung und gibt dafür eine der poetischen Prosa angenäherte, wirklich „sprechende", reich verzierte und chromatisch kühn geführte Tonsprache voll persönlichsten Ausdrucks. Eine Art künstlerischer Aussprache, die den jähesten Gefühlsschwankungen ... in gleich geschmeidiger Weise gerecht werden kann. Am leichtesten erkennbar vielleicht in Regers persönlichsten Sätzen schelmischen oder derben Humors, die dadurch die überzeugende Kraft wirklich sprechender Klänge erhalten, während in Sätzen sehnsüchtigen oder klagenden Charakters sich diese Art der Aussprache bis zu einer vorher selbst bei Brahms nicht in diesem Maße erreichten innerlichen Auseinandersetzung von bezwingender Macht des Gefühlstons steigern kann. Das ist ganz sein eigen, und die Art so eigentümlich stilisierter musikalischer freier Prosa etwas völlig Neues (428).

Die zusätzlichen Attribute, mit denen beide ihre Vorstellung von der mus. Prosa bei Reger zu präzisieren suchen – „stilisiert" und „frei" –, lassen erkennen, daß sie die bes. Sprachhaftigkeit der in Regers mittlerer Schaffensphase komponierten Musik als eine Vermittlung zwischen Freiheit und Konstruktivität begreifen. Selten freilich beurteilt Niemann Regers Musik so günstig wie hier. 1913 etwa umschreibt er denselben mus. Sachverhalt – „vielmehr läßt sich Regers ‚Melodie' in den meisten Fällen nur als eine Art instrumentalen Rezitativs fassen" (*Die Musik seit Richard Wagner*, Bln u. Lpz. 1913, 204) – mit deutlicher Reserviertheit und außerdem, ohne den Ausdruck mus. Prosa von neuem aufzugreifen. Dies beleuchtet zum einen, wie dieser sich im 20. Jh. nur sehr allmählich zu einem feststehenderen mus. Terminus entwickelt; zum andern aber zeigt gerade die Tatsache, daß Niemann im Kontext der Würdigung von 1907 den Ausdruck einführt, im kritisch-polemischen Kontext von 1913 hingegen auf ihn verzichtet, daß sich seine frühere polemische Funktionsmöglichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jh. verloren hat (vgl. oben IV. (2)) und er sich im 20. Jh. allein noch in deskriptiver oder gar apologetischer Funktion verwenden läßt. Für die weitere Verbreitung von Niemanns Formel von Regers „stilisierter mus. freien Prosa", seiner Vorstellung eines mus. vers libre, sorgt im übrigen P. Mittmann in einer Rezension des Buches *Max Reger u. Karl Straube* von G. Robert-Tornow; darin werden, nur wenige Monate nach dem Erscheinen von Niemanns Aufsatz, einschlägige Passagen aus demselben zitiert (*Die Musik* VII, 1907, 48).

(2) 1911 greift M. Hehemann den Terminus mus. Prosa im Hinblick auf Reger auf und fügt ihm ergänzende, modifizierende Bestimmungen bei. Im Gegensatz zu Niemann – und von der Sache her gewiß zutreffender – nennt er als Merkmal der Regerschen Prosa die in „kühnen, grossen Linien" geführte „FREIE REZITATIVMELODIE":

Max Reger (München 1911): Das ist der ganz eigene Regersche, auch seinen Instrumentalwerken aufgeprägte Stil der freien Rezitativmelodie, die sich zur abgegrenzten, architektonisch bestimmten Melodie verhält wie die rhythmische Prosa zur festen Versform des Liedes. Man hat darum nicht mit Unrecht das Wort von der musikalischen Prosa geprägt (34).

In Anlehnung an den alten Topos vom „prosaischen Zeitalter", freilich ohne dessen für die Kunst nachteiligen Bedingungen prinzipiell zu beklagen (wie seit dem 17. Jh. üblich [Danuser 17]), spricht Hehemann vom „Zeitalter der mus. Prosa". Ein pejorativer Unterton, der aus dem Vergleich mit der – als Zeitalter der mus. Poesie begriffenen – Epoche der (Wiener) Klassischen Musik resultiert, schwingt gleichwohl in Hehemanns Formulierung mit. Das „Zeitalter der mus. Prosa" bedeutet ihm die Epoche der Moderne oder des Fin de siècle, eine Zeit, die eine Neigung zu einem psychischen Subjektivismus besitze und deren übersteigertes Ausdrucksbedürfnis in der Musik eine subtile KUNST FEINSTER NUANCEN, kleinster „Übergänge" hervorgebracht habe:

op. cit.: Wir üben vermöge einer verfeinerten Psychologie eine Kunst der Übergänge, die jenen (scil. den Klassikern) noch nicht geläufig war. Ein Beethoven hätte z.B. solch detaillierte musikalische Persönlichkeits- und Seelenanalysen nicht zu schaffen vermocht, wie wir sie in der modernen Musik besitzen ... Unzweifelhaft sind wir in dieser Hinsicht weiter gekommen, schafft unsre moderne Tonkunst Werte, deren die klassische nicht fähig war. Aber es bleibt dabei doch zu bedenken, ob uns

auf diesem Wege des Sehens und Empfindens ins Kleine, ob bei dieser Differenziertheit dem Zeitalter der musikalischen Prosa nicht die Größe der Anschauung verloren gegangen ist (10).

1924 erweitert Hehemann die Bedeutung des Ausdrucks mus. Prosa über Reger und die Moderne hinaus auf die Musik der Romantik insgesamt. Ihr Prinzip des „steten Übergangs", ihre Tendenz zu ZÄSURLOS-KONTINUIERLICHEM FLIESSEN – diese Eigenschaften stimmen überein mit kompositionstechnischen Aspekten des Begriffs → unendlicher Melodie (vgl. auch Dahlhaus 1974, 50f.) – unterscheide sich von dem „Versbau", der abgegrenzten, gegliederten Periodizität des Wiener Klassischen Stils:

Das Reger-Problem. Gedanken zu G. Bagiers Reger-Buch, Die Musik XVI (1924): Der musikalische Versbau der klassischen Thematik wich dem steten Übergang der Romantik; er macht gewissermaßen der musikalischen Prosa Platz (234).

(3) Fr. Stein erwähnt 1939 den Niemannschen Vorwurf „melodischer Kurzatmigkeit" (s. oben V. (1)) als ursprüngliche Bedeutung der ‚mus. Prosa' bei Reger, bestimmt diese seinerseits aber im Sinne Hehemanns als „eine Art melodischen Rezitativs" (*Max Reger*, Potsdam 1939, 92). Darüber hinaus betrachtet er die Prosa als ein mus. Formprinzip, das im besonderen für Werke aus Regers mittlerer Schaffensphase (op. 64, 72, 73, 74 u.a.) konstitutiv wirke: ihr – mit Bruckner verwandtes – „DYNAMISCHES ENTWICKLUNGSSTREBEN" sei dem „Gruppenprinzip" der Klassiker entgegengesetzt. Im Anschluß an eine Äußerung des Sprachphilosophen J. Stenzel rekurriert Stein erstmals auf die ETYMOLOGIE von Prosa als einer „VORWÄRTSSCHREITENDEN, NICHT IMMER WIEDER UMKEHRENDEN" GESTALTUNGSWEISE. Als erster Musikwissenschaftler – ihm folgt später H. Besseler (s. unten VII. (2)) – entwickelt er den mus. Prosabegriff zu einer umfassenden historischen Kategorie; dergestalt, daß er dem Wiener Klassischen Stil, den er als ein System einer „poetischen" mus. Syntax begreift, die Bedeutung eines entscheidenden geschichtlichen Wendepunktes beimißt, der eine frühere mus. Prosa des 17. Jh. von einer späteren Prosa der mus. Romantik scheide:

op. cit.: Seine [sc. Regers] Tonsprache ist, wie einer ihrer besten Kenner, der allzu früh verstorbene Sprachphilosoph Julius Stenzel einmal glücklich gesagt hat, „Prosa, nicht versus, nämlich proversa, d.h. vorwärtsschreitend, nicht immer wieder umkehrend (versus, στροφή)". In diesem Sinne ist sie verwandt mit der Bruckners und hat dieselben Darstellungsschwierigkeiten: ihr Zusammenhang kann leicht „zerfallen". Das Bestreben, sich in „Prosa" musikalisch freier auszusprechen, stellt sich verschieden dar, nachdem und bevor sich die Formen der Wiener Klassiker ausgebildet haben. Früher ist die Freiheit innerhalb der Formen größer, schon die einfachen Tanzformen sind mannigfaltiger, man denke z.B. an die musikalische Sprache des 17. Jahrhunderts, an Heinrich Schützens wunderbar freien Konzertstil (93).

*

Exkurs: Eine Bemerkung von A. Berg aus dem Jahre 1924 bekundet das in der Schönberg-Schule wache Bewußtsein der – voneinander unabhängigen – Parallelität des Begriffs mus. Prosa bei Reger und Schönberg. Sie deutet eine Verwendung des Terminus durch Reger selbst an:

Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?, in: *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag*, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch IV (1924): Und wenn als einzige Ausnahme (neben Schönberg) Reger ziemlich freie und, wie er selbst sagt, an Prosa gemahnende Konstruktionen bevorzugt, so ist dies auch der Grund der relativ schweren Eingängigkeit seiner Musik (331).

Die bisherigen Quellenforschungen haben Bergs Äußerung, Reger selbst habe im Hinblick auf seine Musik von ‚mus. Prosa' gesprochen, weder erhärten noch entkräften können. Außer Zweifel steht jedoch, daß sich dieser Terminus zur Kennzeichnung von Regers Melodie- und Formprinzipien nicht allgemein durchgesetzt hat. Zwar tritt er noch in weiteren Zeugnissen vor allem aus der Schönberg-Schule auf, z.B. in dem Aufsatz *Mahler, Reger, Strauss u. Schönberg* von E. Stein aus dem Jahre 1926 (69), sowie auch in jüngeren Arbeiten von R. Stephan, *Max Reger u. die Anfänge d. neuen Musik* (NZfM CXXXIV, 1973, 339f.), R. Brinkmann, *Max Reger u. die neue Musik* (in: *Max Reger 1873–1973. Ein Symposion*, ed. K. Röhring, Wiesbaden 1974, 88), Danuser (119ff.) und Popp (59f.). Im übrigen Reger-Schrifttum aber hat er keine Annahme gefunden, selbst dort nicht, wo er den diskutierten Problemen sehr genau entsprochen hätte (z.B. in K. Blessingers Aufsatz *Zur Metrik M. Regers*, Mitt. d. Max Reger Ges., H. 5, 1927, 5f.). Seine in jüngster Zeit erfolgte Wiederbelebung scheint sich vor allem der Absicht zu verdanken, das kompositionsgeschichtliche Verhältnis zwischen Reger und der Schönberg-Schule, das während und nach der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland kaum beachtet wurde, von neuem zu problematisieren.

*

VI. Erst bei A. Schönberg und der Wiener Schule insgesamt erlangt der Terminus Prosa oder mus. Prosa die Bedeutung eines uneingeschränkt POSITIVEN GRUNDBEGRIFFS, der sich ausschließlich auf die – für die Schönberg-Schule zentrale – Vorstellung einer spezifischen Sprachhaftigkeit von Musik bezieht. Die pejorativen Bedeutungsmomente oder Konnotationen, die vom metaphorischen Bedeutungsfeld des Prosabegriffs ausgehen, erscheinen nunmehr belanglos, da Begriffe wie Poesie oder auch Ästhetik bei Schönberg zu nichtssagenden oder gar negativ besetzten Termini herabgesunken sind (vgl. dazu aber unten VI. (4)). In Anbetracht der vorwaltend mündlichen Schultradition läßt sich kaum mehr genau ermitteln, zu welchem Zeitpunkt der Terminus von Schönberg zum ersten Mal kategorial geprägt oder übernommen wurde, und ob dies, wie A. Berg 1924 sich erinnert (Anbruch IV, 1924, 331), in der Tat unabhängig von der – ungefähr gleichzeitig einsetzenden – Begriffsverwendung im Reger-Schrifttum erfolgte.

(1) In ähnlicher Weise wie bei Reger (vgl. oben V.) bildet auch bei der Wiener Schule das metrisch-syntaktische Moment einer ASYMMETRISCHEN PHRASENGLIEDERUNG UND PERIODIZITÄTSSTRUKTUR die primäre Bedeutung von ‚mus. Prosa'. Schönbergs Begriff von Musik als einer Sprache, die auf der faßlichen Darstellung mus. Gedanken beruhe, stellt die Voraussetzung dafür dar, daß die Analogiekonstruktion zwischen sprachlicher Metrik und mus. regulärer Periodizität bzw. zwischen Sprachprosa und asymmetrischer mus. Phrasenbildung sinnvoll erscheint. Seine Unterscheidung zwischen mus. Vers- und Prosasprache ist nicht sowohl systematisch-theor. als historischer und sozialpsychologischer Natur: die mus. Poesie unterscheide sich als historisch frühere und/oder kulturpsychologisch tieferstehende Stufe der Musikentwicklung von der mus. Prosa, welche eine historisch spätere und/oder kulturpsychologisch höherstehende Stufe darstelle. So ist, neben der deskriptiven Funktion des Terminus in der Schönberg-Schule, eine apologetische unübersehbar. Mit ihm verteidigt Berg die rhythmisch-metrische Komplexität von Schönbergs und Regers Polyphonie und begründet ihre Schwerverständlichkeit, die von der Musikkritik mit po-

lemischen Vokabeln wie „arhythmisch", „amelodisch" und dgl. mehr als „unmusikalisch" angegriffen wird. Die neue apologetische Funktion, die dem Ausdruck Prosa innerhalb des Begriffsbestandes der mus. Poetik der Schönberg-Schule eignet, kann ihm deshalb zuwachsen, weil Literaturtheorie und allgemeine Ästhetik der sprachlichen Kunstprosa im Verlauf des 19.Jh. ihr Recht auf einen der Poesie ebenbürtigen, wenn nicht gar dieser überlegenen Rang immer weniger streitig zu machen vermochten. Darum wird es im 20.Jh. möglich, die erwähnten Komplexitäten der Neuen Musik als konstruktive Qualitäten einer zeitgenössischen mus. Kunstprosa technisch zu erklären und ästhetisch zu legitimieren:

A. Berg, *Was ist atonal?* (am 23. 4. 1930 aufgenommene Rundfunksendung für den Wiener Rundfunk), abgedruckt in: 23. Wiener Musikzs., Nr. 26/27 (8. Juni 1936): Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaues hat sich im weiteren Verlauf des folgenden Jahrhunderts [sc. des 19. Jh.] immer weiter entwickelt ... Es geht hier eine gerade Linie von Mozart über Schubert und Brahms zu Reger und Schönberg. Und da ist es nicht uninteressant, daß sowohl Reger als Schönberg, wenn sie auf den unsymmetrischen Bau ihrer melodischen Linienführung zu sprechen kamen, darauf hinwiesen, daß diese etwa der Prosa des gesprochenen Wortes gleichzusetzen wäre, während die streng geradtaktige Melodik mehr der gebundenen Rede (der Versform) entspräche. Aber ebensowenig wie die Prosa, ist die unsymmetrische Melodik weniger logisch gegliedert, als die symmetrische. Sie besitzt ebenso wie diese ihre Halb- und Ganzschlüsse, Ruhe- und Höhepunkte, Zäsuren und Übergänge, einleitende und abschließende Momente, die man infolge ihrer zielstrebigen Tendenz ohne weiteres mit Modulationen und Kadenzen vergleichen kann (7f.).

1926 beschreibt E. Stein, der zeitweise als eine Art theor. Sprachrohr Schönbergs wirkt, den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen musiksprachlicher Organisation und Rezeptionsvermögen, einen Zusammenhang, der für das historische Selbstverständnis der Wiener Schule grundlegend ist. Innerhalb von Schönbergs Poetik besitzt die musiksprachliche Organisation einen sehr hohen Stellenwert; selbst die Kategorien Logik und Form dienen dazu, mus. Gedanken faßlich darzustellen (vgl. Schönberg 1950, 53f.; s. weiter unten). Unter dem Aspekt des Zusammenhangs, der zwischen der Organisation der Musiksprache und dem Rezeptionsvermögen besteht – beide sind historischen Wandlungen unterworfen –, erweist sich die mus. Prosa als diejenige Form der Musiksprache, die dem fortgeschrittenen zeitgenössischen Stand der mus. Materialorganisation und des Hörens entspricht:

Mahler, Reger, Strauß u. Schönberg. Kompositionstechnische Betrachtungen: Rhythmisch-symmetrische Gliederung und Periodisierung erfüllt kompositionstechnisch den Zweck, einem musikalischen Gedanken faßliche, einprägsame Form zu geben. Geschlossenheit erleichtert die Wahrnehmung, Wiederholung das Merken. Es wird eine dem Vers in der Sprache analoge Wirkung erzielt. Nun kennen wir heute noch andere Mittel zur klaren Darstellung der Gedanken. Vor der gebundenen wird die freie Rede bevorzugt. Die musikalische Sprache ist zur Prosa reif geworden. Uns genügt die innere Logik und Ausdruckskraft des klanglichen Geschehens, ohne daß uns jene Breite der thematischen und motivischen Exposition, welche die Alten liebten, zur Verständlichkeit nötig erschiene (69).

Auch Schönberg selbst umreißt am 29.7.1944 brieflich gegenüber A.J. Twa diesen primären Unterschied zwischen mus. Prosa und mus. Versifikation:

„Bizarre rhythms" are more frequently used in primitive music than in art music. In art music it might rather be a higher and more compound phrasing, which makes intelligibility more difficult. I would explain this as an approach towards what I used to call ‚musical prose', which seems to me a higher form than versification: it can renounce the primitive makeshift to the memory of the unified rhythm and the rhyme (*Letters*, selected and ed. by E. Stein, transl. by E. Wilkins and E. Kaiser, London 1964, 218).

Die wichtigste Quelle für Schönbergs Begriff von mus. Prosa ist ohne Frage die 1947 verfaßte, 1950 in dem Sammelband *Style and Idea* veröffentlichte Abhandlung *Brahms the Progressive*. Sie stellt die umgearbeitete Fassung einer von Schönberg zur Brahms-Zentenarfeier im Februar 1933 gehaltenen Rede dar, deren (dtsch.) Text verloren zu sein scheint. Die provokatorische Überschrift einzulösen, bezieht Schönberg den Prosabegriff nicht nur auf seine eigene Musiksprache, sondern auf verschiedene Entwicklungsphasen der Tendenz zu unregelmäßiger Phrasengliederung, die sich seit der Wiener Klassik beobachten läßt. Er veranschaulicht ihn durch Analysen herausragender Beispiele vorwiegend von Mozart, Brahms und Mahler.

Die Bedingung der Möglichkeit von mus. Prosa stellt der – für Schönberg zentrale – Begriff einer spezifisch sprachhaften Organisation der Musik dar, welcher zugunsten eines auf „Wahrheit" zielenden Ausdrucksideals Syntax, Form und selbst Logik als funktionale Kategorien zur „faßlichen Darstellung der musikalischen Gedanken" unter sich begreift:

Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability. Eveness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic – none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible. The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses, and in that the aforementioned elements of its organization function like the rhyme, the rhythm, the meter, and the subdivision into strophes, sentences, paragraphs, chapters, etc. in poetry or prose (53f.).

‚Mus. Prosa' nun bedeutet für Schönberg die Idee einer Kunstmusik, die mittels einer kompositionstechnischen Organisation, welche eine asymmetrische Syntax bevorzugt und „leere" (d.h. nicht aus entwickelnder Variation hervorgehende) Wiederholungen vermeidet, eine möglichst in jedem Augenblick und möglichst in allen Stimmen des polyphonen Tonsatzes EXPRESSIV BESEELTE, VON JEGLICHEM FORMEL- UND FLOSKELWERK BEFREITE MUS. SPRACHE verwirklicht. Eine solche mus. Prosa – „eine direkte und geradlinig fortschreitende Darstellung der (musikalischen) Gedanken, ohne Flickwerk, ohne bloß füllende und leere Wiederholungen" – zeichnet sich durch „PRÄZISION" und „KÜRZE" aus: durch Präzision, insofern sie keine ornamentale Floskeln und keine Elemente geschichtlich abgegriffenen mus. Materials kennt; durch Kürze, insofern sie auf überflüssige Wiederholungen (Sequenzen usw.) verzichtet. Um diese Qualitäten der mus. Prosa zu verdeutlichen, vergleicht sie Schönberg mit der Maxime, dem Sprichwort und dem Aphorismus, mit Prosagattungen also, für welche ebenfalls die direkte, knappe Prägung eines Sinn- und Ausdrucksgehaltes wesentlich erscheint:

Great art must proceed to precision and brevity. It presupposes the alert mind of an educated listener who, in a single act of

thinking, includes with every concept all associations pertaining to the complex. This enables a musician to write for upper-class minds, not only doing what grammar and idiom require, but, in other respects lending to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, of a proverbe, of an aphorism. This is what musical prose should be – a direct and straightforward presentation of ideas, without any pathwork, without mere padding and empty repetitions (72).

Betrachtet man die Umkehrung der Begriffe von poetisch und prosaisch zwischen Schumann und Schönberg, so scheint es fast, als zeichne sich ein terminologisches Vexierbild ab: die mus. Floskel auf der einen Seite, die Schumann als „prosaisch" schmäht, wird von Schönberg implizit als „poetisch" verworfen, weil sie ein Element der Versifikation darstellt, die den mus. Intellekt beleidige. Den originären mus. Gedanken aber auf der andern Seite, der in Schumanns Ästhetik als „poetisch" gilt, bestimmt Schönberg – nach Abdankung der Poesieästhetik – als „prosahaft". Das scheinbare Vexierbild löst sich auf, sobald die Äquivokation des Prosabegriffs in Betracht gezogen wird. Während Schumann das ästhetisch-metaphorische Moment von ‚Prosa' akzentuiert, betont Schönberg das sprachlich-technische – und zwar ausschließlich; im übrigen beruht die Vertauschung der Termini, im Unterschied zu einem wirklichen ästhetischen Paradigmenwechsel, durchaus auf einer Konstanz der Sache selbst, sofern die kompositionstechnische Entwicklung von Schumann bis Schönberg mitveranschlagt wird.

E. Stein versucht 1926 die grundsätzliche Differenz, die zwischen metrischen Irregularitäten bei früheren Komponisten, etwa bei Mozart, und Unregelmäßigkeiten bei Reger bzw. Schönberg besteht, mit der Frage zu erhellen, ob diese noch – oder nicht mehr – als Ausnahmen innerhalb des syntaktischen Regelsystems der mus. Metrik eingestuft werden könnten (loc. cit.). In *Brahms the Progressive* präzisiert Schönberg diesen Unterschied: die teilweise durchaus prosahaft asymmetrischen Phrasenkonstruktionen, die sich in Werken von Haydn und Mozart bis Brahms beobachten lassen, lägen noch in besonderen kompos. Absichten begründet; in der nachwagnerischen Epoche der Moderne und der Neuen Musik hingegen, die Hehemann „Zeitalter der mus. Prosa" nennt (s. oben V. (2)), rechneten die Prinzipien der Asymmetrie zu den allgemein verbreiteten syntaktischen Normen. Ihre Anwendung könne nurmehr als bloßer Teil einer mus. Prosasprache, die sämtliche kompos. Dimensionen umfaßt, gelten und stelle für sich genommen keine kompos. oder stilistische Errungenschaft dar:

One might interpret some of the irregularities in the examples from Haydn, Mozart and Brahms as caused by special purposes, as, for instance, the desire to satisfy a baroque sense of form; or to accomplish a more definite separation of the phrases by „punctuation"; or to assist in the dramatic characterization of various actors in an opera; or to comply with the metrical peculiarities of the poem of a song... But none of these reasons will explain irregularities such as have been mentioned in the music of post-Wagnerian composers. Evidently their deviations from simple construction no longer derive from exclusively technical conditions, nor do they serve to provide a stylistic appearance. They have become incorporated into the syntax and grammar of perhaps all subsequent musical structures (85f.).

(2) (a) Schon 1912 bezieht A. von Webern den Ausdruck Prosa nicht auf die mus. Syntax, sondern auf die – als Syntax im großen deutbare – mus. Form. Als Formkategorie bedeutet er bei ihm im Zusammenhang von Schönbergs *Orchesterstücken* op. 16 einen völlig neuartigen, UNGEBUNDENEN FORMVERLAUF, der – um J. Handschins Unterscheidung aufzugreifen – weder auf tektonischen Korrespondenzen zwischen einzelnen Formteilen beruht noch sich in logischer Prozessualität aus motivisch-thematischer Arbeit heraus entwickelt:

Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg in höchster Verehrung*, Beiträge von A. Berg u.a. (München 1912): In den Orchesterstücken ist nicht die Spur irgendeiner überlieferten Form. Diese ist ganz ungebunden. Man könnte hier vielleicht von einer Prosa der Musik reden (43).

Weberns Einsicht, daß der mus. Prosabegriff syntaktisch und formal in Schönbergs op. 16 in besonderem Maße relevant ist, bestätigt sich im Hinblick auf das gesamte Œuvre des Komponisten. Gewiß ist sein Begriff von mus. Prosa sowohl in der frühen tonalen als auch in der späteren dodekaphonen Schaffensphase wesentlich, doch als poetologische Grundkategorie seines Komponierens findet er wohl in den frei atonalen Werken der expressionistischen Zeit seine höchste Erfüllung. Vor allem das fünfte Orchesterstück op. 16, das Schönberg mit dem alten Terminus *Das obligate Rezitativ* beziehungsreich überschrieben hat, wird mehrfach als Paradigma mus. Prosa überhaupt bewundert und analysiert (Stein 76; Maegaard 287f.; Dahlhaus 1975, 193f.; Danuser 136f.).

(b) Die Schriften Th.W. Adornos, in denen der Ausdruck mus. Prosa recht häufig und auf verschiedene Komponisten bezogen erscheint, haben für seine terminologische Wirkungsgeschichte Erhebliches geleistet, obschon der Autor ihn nirgends als Terminus näher bestimmt. Im allgemeinen verwendet der Berg-Schüler Adorno ihn in dem oben VI. (1) erläuterten Bedeutungsrahmen, der für die Schönberg-Schule verbindlich ist. Namentlich hebt er – wie übrigens auch Schönberg und Berg selbst – seine dialektische Ableitung hervor, derzufolge der freie mus. Vers, die Prosa, nicht unmittelbar sich konstituieren, sondern kompositionsgeschichtlich legitim einzig aus „strenger Negation des Strengsten", aus der Aufhebung der regulären mus. Periodizität resultieren könne:

Dem folgt deutscher Gesang, in: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Ffm. [1951] [1]1969): Den freien Vers haben Künstler wie George als Mißform, als Zwitter von gebundener Rede und Prosa verworfen. Sie werden darin von Goethe und von Hölderlins späten Hymnen widerlegt. Ihr technischer Blick nimmt den freien Vers hin, wie er sich gibt. Sie machen sich taub gegen die Geschichte, die seinen Ausdruck prägt. Nur im Zeitalter ihres Verfalls sind die freien Rhythmen nichts als untereinander gesetzte Prosaperioden von gehobenem Ton. Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über die Subjektivität hinausdrängt. Er wendet das Pathos des Metrons gegen dessen eigenen Anspruch, strenge Negation des Strengsten, so wie die musikalische Prosa, von der Symmetrie der Achttaktigkeit emanzipiert, sich den unerbittlichen Konstruktionsprinzipien verdankt, die in der Artikulation des tonal Regelmäßigen heranreiften. In den freien Rhythmen werden die Trümmer der kunstvoll-reimlosen antiken Strophen beredt... Die asketische Abdichtung der Prosa gegen den Vers gilt der Beschwörung des Gesangs (296f.).

Als Adornos wichtigster und eigenständigster Beitrag zur Begriffsgeschichte der mus. Prosa aber darf sein Versuch gelten, ‚Prosa' als Kategorie der mus. Form – wie Webern 1912, doch an anderem Beispiel – zu entwickeln, indem er der symphonischen Musik G. Mahlers den Begriff des Romans vindiziert. Der Roman stellt in der Literatur-

theorie seit Fr. Schlegels *Wilhelm-Meister*-Rezension diejenige Gattung dar, die in sprachlicher, formaler und geschichtsphilosophischer Hinsicht vom äquivoken Prosabegriff begründet wird (vgl. Danuser 28f.). In dem *Roman* überschriebenen 4. Kap. seines Buches *Mahler. Eine mus. Physiognomik* (Ffm. 1960) unternimmt es Adorno, ästhetische und formale Probleme der Mahlerschen Symphonik durch einen Rekurs auf diese literarische Gattung zu entschlüsseln und dabei den MUS. ROMAN als Kategorie eines umfassenden Begriffs von mus. Prosa zu entfalten. Ebenso wie der literarische Roman eine späte Kunstform ist – noch bei F. Spielhagen kann er nur als Nachfolger des Epos, nicht als Gattung sui generis Anspruch auf ästhetische Würde erheben –, repräsentiert auch Mahlers mus. Roman eine späte Entwicklungsstufe der Symphonik. Durch episch-prosahafte Tendenzen in Satzkonstruktion und zyklischer Anlage hebt sie sich einerseits von der – oft mit dem (geschlossenen) Drama verglichenen – Sonatenhauptsatzform und andererseits von dem viersätzigen Zyklus ab, der seit der Wiener Klassik als Modell fungiert. Was Hegel dem (literarischen) Roman zuschreibt – er erringe der Poesie auf dem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder (II, 452) –, darf Mahlers Symphonik als mus. Roman in Anspruch nehmen. In ihm wird Prosahaftes, Unteres von Kultur, der „mus. Alltag" (P. Stefan) auf artifizielle Weise so organisiert, daß einerseits die Prosa des Nicht-Artifiziellen zur Poesie, zur Kunst erhoben wird; andererseits aber schützt sich die Poesie in solcher Vermittlung mit Prosa vor dem Ideologieverdacht, in den sie andernfalls – als reine Poesie – in der Epoche der Moderne geschichtsphilosophisch geraten könnte (vgl. dazu auch Danuser 87ff.):

Aus einer Art von musikalischem bloßen Dasein, jenem Volkstümlichen, sind die Vermittlungen herauszuholen, durch die es als sinnvoll erst sich rechtfertigt. Damit nähert Mahlers Form geschichtsphilosophisch sich der des Romans. Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag. Nicht anders war die Konfiguration von Inhalt und Stil im Roman aller Romane, der Flaubertschen Madame Bovary... Analog zur philosophischen Terminologie wäre der Habitus nominalistisch zu nennen. Die Bewegung des musikalischen Begriffs fängt unten, gewissermaßen mit den Tatsachen von Erfahrung an, um sie in der Einheit ihrer Sukzession zu vermitteln und schließlich aus dem Ganzen den Funken zu schlagen, der über jene Tatsachen hinaus zündet, anstatt daß von oben, von einer Ontologie der Formen her komponiert würde. Insofern arbeitet Mahler entscheidend auf die Abschaffung der Tradition hin. Auf dem Grunde der musikalischen Romanform liegt eine Idiosynkrasie, die längst schon vor Mahler muß gespürt worden sein, die er als erster jedoch nicht verdrängte. Sie haßt vorauszuwissen, wie Musik weitergeht (85f.).
Mahlers Beziehung zum Roman als Form läßt sich demonstrieren etwa an seiner Neigung, neue Themen einzuführen oder wenigstens thematische Materialien so zu verkleiden, daß sie im Verlauf der Sätze ganz neu wirken. Nach Ansätzen in den ersten Sätzen der Ersten und Vierten wird diese Tendenz prononciert im Zweiten Satz der Fünften, wo nach einem der langsamen Einschübe eine einigermaßen sekundäre Expositionsgestalt aufgegriffen und umformuliert wird, als beträte helfend, unerwartet eine zuvor nicht beachtete Person die Szene wie bei Balzac und schon im älteren Roman bei Walter Scott: Proust soll darauf aufmerksam gemacht haben, daß in Musik zuweilen neue Themen das Zentrum eroberten wie bis dahin unbemerkte Nebenfiguren in Romanen (99).

(3) Vielleicht vom mus. Prosabegriff der Schönberg-Schule, vor allem aber von J. M. Hauer angeregt, bezieht der Wiener Schriftsteller O. Stoessl (1875–1937) in einem Auszug aus einer Abhandlung, die den Titel *Wende der Musik* trägt, den Ausdruck Prosa in eigenwilliger Weise auf die ATONALITÄT (*Prosa u. Atonalität* 16f.: Stoessl war ein Freund Hauers und hat diesen 1923 in seinem Musikerroman *Sonnenmelodie*, in dem sich der Terminus Prosa allerdings nicht findet, porträtiert). Stoessls kulturhistorischer Ansatz, der von der Überzeugung einer tiefgreifenden Analogie zwischen Sprache und Musik getragen ist, begreift die Geschichte der Kunst allgemein als einen Prozeß der Säkularisierung und der Aufklärung, welcher von der mythischen Poesie zur rationalen Prosa verlaufen sei. Bereits „vor Jahrtausenden" sei der Übergang von der Poesie zur Prosa innerhalb der Dichtung vollzogen worden, im Bereich der Musik aber erst in jüngster Zeit (19). Und da nach Stoessl das mus. Korrelat zur poetischen Metrik in der bindenden und einheitsstiftenden Funktion der Tonalität liegt, wird als Wende der Musik von der Poesie zur Prosa ihr Übergang von Tonalität zu Atonalität bestimmt:

Das ist ein metrischer Grundcharakter, und die tonale Musik eben als gebundene, an einen Grundton verwiesene, eine metrische Tonsprache. „Atonal" und „atonale Musik" aber bedeutet das Aufgeben des Grundtones und die freie Verwendung aller eben vorhandenen möglichen Töne innerhalb eines Tonstückes ohne besondere Beziehung auf eine bedingende Tonart. Das ist der Schritt zur Prosa, wie ihn die Wortsprache längst getan hat. Die Entwicklung der letzten beiden Jahrhunderte hat ihn veranlaßt (20).
Die atonale Musik bildet als Prosa ohne Zweifel einen weiteren Ausdruckskreis, welcher den ständigen Kern der Tonalität umschließt, nicht ausschließt (21).

Die Ausführungen Stoessls, der sich an Hauer anlehnt, weichen von dem Begriff mus. Prosa ab, wie er oben VI. (1) dargestellt wurde. Dies vor allem in zweierlei Hinsicht: zum einen ist der Begriff im Sprachgebrauch der Wiener Schule als eine vornehmlich rhythmisch-metrische Kategorie der mus. Sprache völlig unabhängig von der Differenz zwischen Tonalität und Atonalität; und zum andern verwendet Stoessl den Ausdruck ‚atonale Musik', den die Schönberg-Schule zumindest anfänglich als polemische Diffamierung aufgefaßt und zurückgewiesen hat, in wertneutraler, deskriptiver Weise.

(4) 1928 eröffnet H. H. Stuckenschmidt in einem Aufsatz über H. Eisler eine grundsätzlich neue Bedeutungsschicht des Begriffs der mus. Prosa. In ihr spiegelt sich die Entzweiung, die sich damals zwischen Schönberg und seinem dissidenten Schüler Eisler vollzogen hat. Im Vergleich zu Eislers Prosa schließen sich fast alle Stationen des mus. Prosabegriffs, die von I. bis VI. (3) zur Sprache kommen, unter dem Zeichen des Autonomiebegriffs der vorwiegend bürgerlichen Kunstmusik seit dem späten 18. Jh. zusammen. (Dies gilt für die Musik des „mus. Prosaisten" C. M. von Weber so gut wie für Schönbergs mus. Prosa, über alle Bedeutungsdifferenzen, die zwischen diesen beiden Ausdrücken bestehen, hinweg.) Während bei den bisherigen Bedeutungsstufen der mus. Prosa das metaphorische Moment des „Prosaischen" entweder – etwa bei Grillparzer (III. (2)) – pejorativ einfließt oder später – in der Wiener Schule (VI. (1) u. (2)) – irrelevant erscheint, ist für Eislers mus. Schaffen zugunsten der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik ein begriffsgeschichtliches Novum, eine POSITIVE ÄSTHETISCHE GELTUNG DES METAPHORISCHEN BEDEUTUNGSFELDES maßgebend. Nicht unähnlich

der Art, wie das Prosaische im Bereich der Literatur im 19.Jh. vom Jungen Deutschland – aus Opposition gegen den gesellschaftlich nicht unmittelbar engagierten Kunstbegriff der dtsch. Klassik und Romantik – als notwendiges Ingrediens von Tendenzliteratur bewußt akzeptiert wird, gelangt es im Bereich der Musik seit den zwanziger Jahren unseres Jh., im Zuge linksbürgerlicher und proletarischer Kulturbestrebungen, erstmals zu affirmativen ästhetischen Ehren (vgl. Danuser 145f.). Es wird zum Merkmal einer Musik, welche MOMENTE DER PROSAISCHEN WIRKLICHKEIT, DES ALLTAGSLEBENS UND DER POLITISCHEN PARTEILICHKEIT substanziell in sich integriert und welche die Idee der Autonomie von Kunst, die in dem Begriff des (mus.) Kunstwerks als einer „abgesonderten Welt für sich selbst" (Tieck) kulminiert, als „bürgerliche" Ideologie zurückweist:

Hanns Eisler, Musikblätter des Anbruch X (1928): Mit Passion verbindet sich der Komponist dem täglichen Leben, Eindrücke aus flüchtig Gelesenem, Gesprächsfetzen, einige Notizen zu Tongestalten umformend. Die Begriffswelt der romantischen Lyrik ist für ihn erschöpft; da entdeckt er die Melodie des Alltags, den Rhythmus einer Annonce, eines modernen Bänkelgesangs, eines Volksschulaufsatzes. Mit unerbittlicher musikalischer Logik, sangbar und präzis, werden die Wortbrocken zusammengedrängt, eine Form bildet sich, mit ihr eine neue Art musikalischer Prosa: die „Zeitungsausschnitte" sind komponiert (166).

(5) Außerhalb der bisher angeführten terminologischen Erscheinungsweisen des mus. Prosabegriffs, hinsichtlich der positiven Relevanz des metaphorischen Bedeutungsmomentes von Prosa am ehesten noch der bei Eisler (s. VI. (4)) dargelegten nahekommend, steht die Bedeutung, die er 1904 bei M. Pilo, im Anh. seiner Musikpsychologie (*La poesia e la prosa mus.*), erhält. Mit der allgemeinen Unterscheidung zwischen Prosa als dem nicht-ästhetischen, durch alltagsprakt. Nützlichkeit bestimmten „Kunst"-Bereich und Poesie als der kontemplativen Sphäre der eigentlichen Kunst schließt sich Pilo zunächst an die im Deutschen Idealismus entwickelte Theorie an (s. *Vorbemerkung* 3) u. III. (2)):

Psicologia mus. Appunti, pensieri e discussioni (Milano 1904): Prosa è dunque per me, in arte, s'intende, e in tutte le arti, qualunque opera in cui la finalità pratica, positiva, utilitaria, s'imponga, e quindi prevalga sulla finalità estetica, edonica, contemplativa; e in cui quindi la forma apparisca subordinata alla materia, sopraffatta da essa, relegata in seconda linea, come cosa accessoria e non essenziale (245).

Um zu zeigen, daß es tatsächlich eine (der verbalen Alltagsprosa entsprechende) prakt. Musik gebe und in Zukunft noch weit mehr geben könne, die für das gewöhnliche Leben nützlich wäre und die aus strikt konventionierten Zeichen bestünde („una musica pratica, utile alla vita ordinaria, fatta di segni puramente convenzionali..." [246f.]), spricht Pilo zunächst von einer „prosa della musica", die alle SEMANTISCH DETERMINIERTEN AKUSTISCHEN SIGNALE DES ALLTAGSLEBENS umfaßt und die somit keine Musik im traditionellen Sinn einer Organisation von Klangmaterialien darstellt:

Esiste, sì, esiste, la prosa della musica: solo, essa è ancora allo stadio interiettivo ed incoerente, e non ancora si è fatta discorso, ragionamento continuo e filato, come quello, tanto più lungamente evoluto e perfezionato, della parola... Così, i segnali di tamburo e di tromba, in caserma ed in piazza d'armi, danno in prosa sonora assolutamente concreta, non soltano al soldato, ma anche al cavallo che li rammenta e comprende con pari prontezza, l'ordine di levarsi o di riposare, di muoversi o d'arrestarsi, di volgere a destra o a sinistra, di sparpagliarsi o raccogliersi, di montare in sella o d'appiedarsi... (254f.; vgl. RMI II, 1895, 688).

Als weitere Beispiele von Elementen einer ‚Prosa der Musik' werden genannt: Pfeifensignale und Glockenklänge einerseits im Bereich der Schiffahrt, andererseits bei religiösen Anlässen; verschiedene Alarmsignale im öffentlichen Verkehrsleben usw. (255f.).
Im Anschluß an diese Beispiele, die auf den wenig später einsetzenden ital. Futurismus vorausweisen, entwickelt Pilo seinen Begriff einer ‚prosa musicale', der nicht widerspruchsfrei rekonstruierbar erscheint. ‚Mus. Prosa' bedeutet hier den Entwurf einer „neuen", einer „radikal revolutionären Musik der Zukunft", einer auf dergleichen prosaischen Materialien basierenden FUNKTIONALEN MUSIK, bei der die SEMANTISCHE und die ÄSTHETISCHE DIMENSION ZUSAMMENFALLEN:

Una prosa musicale, dunque, ed esattamente, rigorosamente traducibile, a differenza dalla poesia, in prosa verbale, esiste di già, per quanto negletta e misconosciuta dai critici e dai musicisti... In questa musica nuova, in quest'altra e diversamente intesa e radicalmente rivoluzionatrice musica dell'avvenire, la frase estetica coinciderà sempre come nella prosa intessuta di fatti e di idee, con la frase significativa, o, per dir meglio, ogni frase sarà significativa ed estetica insieme: chè se sarà estetica solamente, tornerà ad essere pura poesia; e se sarà solamente significativa, senz' essere bella, senza riuscir grata all' orecchio, s'escluderà da sè stessa, per questo solo, dal campo dell'arte (256f.).

Pilo beschließt den Anh. seines Buches mit einem durch überaus zahlreiche Beispiele bereicherten Ausblick auf die verschiedenen Anlässe des öffentlichen Lebens, bei denen die von ihm entworfene „prosa musicale" eine funktional gebundene und gleichwohl das Alltägliche ästhetisch überhöhende Rolle spielen könnte:

La prosa musicale s'adoprerebbe, in ogni modo, in circostanze e per soddisfare a esigenze diverse: ed intanto, e per cominciare, ove occorra di farsi sentire, con voce più forte e potente ed impersonale di quella umana, e di esprimere cose più grandi e più semplici insieme, a più vaste e imponenti ed irrequiete assemblee, die quelle ordinarie... (257).

VII. Die Vorstellung, die wichtigsten der von I. bis VI. aufgezeigten Bedeutungsstationen von ‚mus. Prosa' könnten sich als Momente eines komplexen mus. Prosabegriffs historisch verstehen und entwickeln lassen, datiert nicht weiter zurück als bis zu C. Dahlhaus' Aufsatz *Musikalische Prosa* aus dem Jahre 1964. Angesichts der verwirrenden, weil meist zusammenhanglosen Fülle, angesichts auch der manchmal entlegenen Publikationsorte der einschlägigen Quellen kann dies kaum erstaunen. Und es besteht um so weniger Anlaß, die Indifferenz der früheren musikwiss. Forschung gegenüber der Wortgeschichte des Begriffs anzuprangern, als sie die kompos. Probleme, als deren Ausdruck die Formel von der ‚mus. Prosa' erscheint, auf ihre Weise sehr wohl erkannt und behandelt hat. (Als Beispiel genügt es, auf E. Kurths Buch *Die romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners ‚Tristan'*, Bern u. Lpz. 1920, zu verweisen.)
Hier sollen noch einige wichtige Etappen der musikwiss. Reflexion über den Prosabegriff in kurzen Zügen skizziert werden. Es geschieht dies zum einen in der Absicht, die Leistung früherer Musikforscher um die Bestimmung eines Begriffs, der heute – nur ein gutes Jahrzehnt nach Dahlhaus' wegweisendem Aufsatz von 1964 – bereits zum Grundbestand der musikwiss. Terminologie rechnet, wis-

senschaftsgeschichtlich nicht unberücksichtigt zu lassen; zum andern weil Historiker wie Thr. Georgiades und H. Besseler, die in den vierziger und fünfziger Jahren von „Prosaprinzip" bzw. „Prosamelodik" sprachen, noch durchaus begriffsbildend wirken konnten.

(1) In manchen seiner Schriften, in denen vom Verhältnis der altgriech. zur neuzeitlichen Musik die Rede ist – besonders deutlich in *Der griech. Rhythmus* (Hbg 1949) – stellt Thr. Georgiades dem antiken „Quantitätsprinzip" das neuzeitlich-abendländ. „Schlagzeit- und Taktprinzip" gegenüber. Wird das Quantitätsprinzip als „VERSPRINZIP" charakterisiert, so das Schlagzeit- und Taktprinzip als „PROSAPRINZIP" (42). Als Inbegriff dieses Prosaprinzips gilt für Georgiades die „ungebundene Musik" von Palestrina. Die in ihr wirksame Zeitabsteckung des Hintergrunds durch die Schlagzeit – im Sinne einer „leeren Zeit" – ermögliche und bedinge jene „freie", prosaähnliche Entfaltung der Stimmen. Und ähnlich wie die abendländ. Verskunst sich von der volkssprachlichen Prosa aus neu formiert habe, sei auch die Taktmusik, etwa der Wiener Klassik, auf dem Boden des Prosaprinzips der Polyphonie neu entstanden (40f. u. 141f.). Nach Georgiades kommt H. Schütz das Verdienst zu, dtsch. Prosa erstmals aus einer grundsätzlich neuen Haltung heraus, dem Bemühen um eine persönlich verbindliche mus. Textdeutung nämlich, vertont zu haben (*Musik u. Sprache. Das Werden d. abendländ. Musik dargestellt an d. Vertonung d. Messe*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, 62f.).

(2) Mit dem Anspruch einer grundlegenden musikhistorischen Kategorienbildung unterscheidet H. Besseler 1953 in *Singstil u. Instrumentalstil in d. europ. Musik* zwischen „PROSAMELODIK" und „KORRESPONDENZMELODIK". Die Korrespondenzmelodik werde durch das „Regelhaft-Geordnete, im weitesten Sinne Gebundene, also das ‚Poetische' in der Musik" bestimmt (230), durch symmetrische und repetitive Prinzipien, die eine „Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen" ermöglichen. Und auf die Frage: „Gibt es eine mus. Prosa?", die Besseler 1953 keineswegs rhetorisch meint, gibt er die Antwort:

Die Eigenart einer solchen Prosa müßte vor allem darin bestehen, daß ihr jene „Gebundenheit" fehlt, die man als Kennzeichen des Poetischen betrachtet. Prosa ist ein altlateinisches Wort und bedeutet ungebundene Rede, die schlicht und gerade vor sich hingeht: oratio prorsa oder prosa. Die Prosa des Alltags ist in jeder Hinsicht frei. Sie bringt stets Neues. Aber auch die Kunstprosa verhält sich so (224).

Besselers Begriff der Prosamelodik ist somit dadurch charakterisiert, daß diese „stets Neues bringt" und auf Vokal- wie Instrumentalmusik gleichermaßen sich beziehen läßt. Als umfassende Kategorie erscheint „Prosamelodik' geeignet, gemeinsame Merkmale dreier musikgeschichtlicher Epochen zu benennen:

1) der Gregorianische Choral der Romanik, der – auf der Grundlage der „Prosa der heiligen Schrift" – sich in einem einstimmigen „Stimmstrom" realisiere (225f.);
2) die Vokalpolyphonie der Renaissance, die in einem mehrstimmigen „Klangstrom" dahinfließe (227f.);
3) nach dem Wiener Klassischen Stil, den auch Besseler als poetisches System begreift, die Symphonik des 19. Jh. bis zur zeitgenössischen „athematischen" Musik (u.a. 224; vgl. damit Stein, oben V. (3)). Der weitreichende Anspruch von Besselers Begriff der ‚mus. Prosa' birgt allerdings, dies machen die sehr verschiedenen Beispiele deutlich, die Gefahr definitorischer Leerheit: über die negative Tatsache hinaus, daß in ihnen die Prinzipen der Korrespondenzmelodik zurückgedrängt oder bedeutungslos sind, besitzen sie kaum mus. Gemeinsamkeiten.

(3) Als erster Musikhistoriker erforscht C. Dahlhaus 1964 die ‚mus. Prosa' in ihrer begriffsgeschichtlichen Tragweite und eröffnet damit die in engerem Sinn wiss. Diskussion über den Terminus. Diese Diskussion hat seither viele Beiträge hauptsächlich zu einzelnen Fragen – in erster Linie im Zusammenhang der Schönberg-, Berg- und Webern-, aber auch der Wagner-Forschung – hervorgebracht, Beiträge, die hier im einzelnen nicht aufgeführt werden können. Dahlhaus entfaltet den Begriff der mus. Prosa – im Sinne Schönbergs und Adornos (s. oben VI. (2)) – aus der dialektischen Entwicklungstendenz der PROSAISIERUNG DER MUS. POESIE:

Die Asymmetrie der musikalischen Prosa setzt die Symmetrie der „gebundenen Rede" voraus, um sie zu verändern und durch Veränderung beredt werden zu lassen (176).

In einem Rekurs auf die frühromantische Dichtungstheorie macht er auf den bedeutsamen Zusammenhang aufmerksam, welcher zwischen deren dialektischem Prosabegriff – bei Novalis gilt die „Prosa als Idee der Poesie" (Benjamin) – und der ‚mus. Prosa' der Wiener Schule bestehe, deren musiksprachliche Freiheit ebenfalls erst aus der Vermittlung mit der poetischen Regelmäßigkeit der Periodizität entspringe:

Der Gedanke, daß die ungebundene Rede fähig sei, die gebundene in sich aufzunehmen, ist eines der Grundmotive romantischer Dichtungstheorie. „Die Poesie", heißt es in einem Fragment des Novalis, „ist die Prosa unter den Künsten." Und in einem Brief an August Wilhelm Schlegel [vom 12. Januar 1798], auf den Walter Benjamin aufmerksam machte, erklärt Novalis prosaische Beschränkung zur Bedingung poetischer Unbeschränktheit. „Wenn die Poesie sich erweitern will, so kann sie es nur, indem sie sich beschränkt; indem sie sich zusammenzieht, ihren Feuerstoff gleichsam fahren läßt und gerinnt. Sie erhält einen prosaischen Schein, ihre Bestandteile stehen in keiner so innigen Gemeinschaft – mithin nicht unter so strengen rhythmischen Gesetzen – sie wird fähiger zur Darstellung des Beschränkten. Aber sie bleibt Poesie, mithin den wesentlichen Gesetzen ihrer Natur getreu; sie wird gleichsam ein organisches Wesen, dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verrät" [Briefwechsel, hg. v. J.M. Raich 1880, 51f.]. Das Paradox, das Novalis aus Poesie und Prosa, Erweiterung und Beschränkung konstruiert, besagt, prosaisch aufgelöst, daß Prosa eine Präzisierung der Poesie sei; Präzisierung aber bedeutet Eingrenzung – Beschränkung – und zugleich Verknüpfung – Erweiterung; denn mit der Genauigkeit der Bestimmungen eines Gegenstandes wächst die Anzahl der Beziehungen, in die er gesetzt wird.
Der Exkurs in die Dichtungstheorie scheint in einem Versuch, die Merkmale musikalischer Prosa zu bestimmen, ein überflüssiges Ornament zu sein. Es leuchtet nicht unmittelbar ein, daß der Zusammenhang zwischen Präzisierung, Beziehungsreichtum und Prosa, den Novalis andeutet, musikalisch relevant sei. Dennoch genügt die Skizze einer Analyse, um die Bestimmungsmomente des romantischen Prosabegriffs in der Musik wiederzuerkennen (177).

Die 1975 erschienene Zürcher Diss. von H. Danuser knüpft an Dahlhaus' Interpretation des mus. Prosabegriffs an, versucht demgegenüber aber den Nachweis zu erbringen, daß die Entwicklung der Kompositionstechnik unter dem Aspekt der mus. Prosa nicht allein aus den tiefgreifenden

Veränderungen innerhalb der syntaktischen Konstruktionsprinzipien der regulären Periodizität resultierte, sondern daß daneben auch ein zweites Moment seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. diese Entwicklung mitbestimmte, nämlich die Rezitativtradition der primären ungebundenen mus. Rede. Demnach ließen sich zwei gegenläufige Prozesse geltend machen: einerseits die Prosaisierung der mus. Poesie, der regelhaften Periodizität im Sinne von Dahlhaus, andererseits aber auch die – umgekehrte – POETISIERUNG DER URSPRÜNGLICHEN MUS. PROSA, die syntaktische Verfestigung von Prinzipien der Rezitativkomposition. Diese beiden Prozesse hätten zusammen, teils unabhängig voneinander, teils in Wechselwirkung aufeinander bezogen, die gesamte Entwicklung der mus. Prosa von der Wiener Klassik bis zur Wiener Schule begründet (Danuser 144 u. passim).

Lit.: FR. ARNAUD, Lettre sur un ouvrage ital., intitulé Il teatro alla moda de Marcello, in: Variétés littéraires ou recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts, T. I, Paris 1768 (nach Arnaud, Œuvres complètes, Paris 1808, I, 315f.); J.F. MARMONTEL, Essai sur les Révolutions de la Musique en France, Paris 1777, in: G.-M. Leblond (Hg.), Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck, Neapel 1781 (dtsch. Übers. von J.G. Siegmeyer, Bln 1823); J.-J. DE MOMIGNY, Exposé succint du seul système mus., Paris o.J. [1808]; DERS., Encycl. méthodique ou par ordre de matières. Musique, ed. Framery, Ginguené u. Momigny, T. II, Paris 1818; FR. GRILLPARZER, Tagebuchnotizen von 1820–1823, in: Grillparzers Werke, im Auftr. d. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien hg. v. A. Sauer, Wien u. Lpz. 1909f.; G.W. FR. HEGEL, Ästhetik, hg. v. Fr. Bassenge, 2 Bde., Ffm. o.J.; G. VON SCHLABRENDORF u. C.G. JOCHMANN, Bemerkungen über Sprache, in: H. Zschokke (Hg.), Prometheus. Für Licht u. Recht, Zs. in zwanglosen Heften, erster Theil, Aarau 1832, 166f.; R. SCHUMANN, Sinfonie von H. Berlioz (1835), in: Ges. Schr., hg. v. M. Kreisig, Lpz. [5]1914, I, 69ff.; R. WAGNER, Oper u. Drama (1850/51), in: Ges. Schr. u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, IV, 113f.; M. HEHEMANN, Max Reger, München 1911; E. STEIN, Mahler, Reger, Strauß u. Schönberg. Kompositionstechnische Betrachtungen, in: 25 Jahre neue Musik, Jb. d. Universal-Ed. Wien 1926, 63f.; O. STOESSL, *Prosa u. Atonalität*, in: 23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 20/21, 25.3.1935, 16f.; A. SCHÖNBERG, Style and Idea, New York 1950; H. BESSELER, Singstil u. Instrumentalstil in d. europ. Musik, Kgr.-Ber. Bamberg 1953, 223f.; H.H. EHRENFORTH, Ausdruck u. Form. Schönbergs Durchbruch z. Atonalität i. d. George-Liedern op. 15 (Abh. z. Kunst-, Musik- u. Literaturwiss., Bd. XVIII), Bonn 1963, 10f.; C. DAHLHAUS, Mus. Prosa, NZfM CXXV, 1964, 176f.; DERS., Wagners Konzeption d. mus. Dramas (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele", Bd. V), Regensburg 1971, 60f.; DERS., Zwischen Romantik u. Moderne. Vier Studien z. Musikgesch. d. späteren 19. Jh. (Berliner musikwiss. Arbeiten, Bd. VII), München 1974, 50f.; DERS., „Das obligate Rezitativ", Melos/NZ I, 1975, 193f.; D. BECKMANN, Sprache u. Musik im Vokalwerk Anton Weberns. Die Konstellation d. Ausdrucks, München 1970, 105f.; E. BUDDE, Anton Weberns Lieder op. 3. Unters. z. frühen Atonalität bei Webern (BzAfMw IX), Wiesbaden 1971, 10f. u. 31; J. MAEGAARD, Studien z. Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei A. Schönberg, Kopenhagen 1972, II, 285f.; W. KRAFT, C.G. Jochmann u. sein Kreis. Zur dtsch. Geistesgesch. zw. Aufklärung u. Vormärz, München 1972, 136f.; R. STEPHAN, Max Reger u. d. Anfänge d. neuen Musik, NZfM CXXXIV, 1973, 339f.; W. SCHMIDT, Gestalt u. Funktion rhythmischer Phänomene in d. Musik A. Schönbergs, Erlangen 1974, 56f.; H. DANUSER, Mus. Prosa (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. XLVI), Regensburg 1975; S. POPP, Zur mus. Prosa bei Reger u. Schönberg, Reger-Studien I (Fs. O. Schreiber), hg. v. G. Massenkeil u. S. Popp, Wiesbaden 1978, 59f.; M. BRISTIGER, Pojęcie „prozy muzycznej" w estetyce Mario Pilo, in: Pagine. Polskowłoskie materiały muzyczne – Pagine. Argomenti musicali polacco-italiani, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980.

Hermann Danuser, Berlin 1978

Musique concrète

franz. (seit 1948), zusammengesetzt aus musique und dem Adjektiv concret, concrète (entlehnt aus lat. concretus, dem Partizip Perfekt von concrescere, [in sich] zusammenwachsen, sich verdichten, entstehen), anschaulich, greifbar, klar, sinnlich wahrnehmbar, unmittelbar; die franz. Formel musique concrète wird vielfach unübersetzt in andere Sprachen übernommen;
dtsch. konkrete Musik; engl. concrete music; ital. musica concreta.
Ebenso wie in anderen Sprachen begegnet im Franz. das betreffende Adjektiv in mus. Kontext metonymisch nicht nur als Adjektivabstraktum (le concret, les concrets), sondern auch in zahllosen Zusammensetzungen insbesondere mit anderen Musiktermini (etwa compositeur oder musicien concret, œuvre concrète, opéra, orchestre oder son concret).
In der Lit. aufgeführte Werktitel mit dem Adjektiv konkret (wie *Étude concrète*) erweisen sich als selten authentisch, und der Ausdruck musique concrète selbst taucht beispielsweise nur bei J. A. Riedl (*Musique concrète – Studie* I bzw. II, 1951) auf oder im Untertitel einiger Werke von K. Stockhausen: ETUDE *(Konkrete Musik)* Nr. 1/5 (1952); HYMNEN. *Elektronische u. Konkrete Musik* Nr. 22 (1966/67); LICHT *für... Elektronische u. Konkrete Musik* (seit 1977).

I. Den Begriff musique concrète prägt P. Schaeffer 1948 zur Bezeichnung für seine SPEZIELLE KOMPOSITIONSART, die insofern ‚konkret' zu nennen ist, als bei ihr kompositorisch präexistente Klänge und Geräusche gleich welcher Provenienz direkt mittels Mikrophon aufgenommen, elektroakustisch manipuliert, zusammengefügt und durch Lautsprecher wiedergegeben werden.
(1) Signifikant von Beginn an ist die GEGENÜBERSTELLUNG VON KONKRET UND DEM AUF DIE NOTENSCHRIFTLICH FIXIERTE MUSIK BEZOGENEN EPITHETON ABSTRAKT.
(2) Zu den grundlegenden Konnotationen von musique concrète zählen die ERFORSCHUNG UND ANWENDUNG NEUER KLANGMATERIALIEN SOWIE EINE SPEZIFISCHE ART DER REPRODUKTION.
(3) Seit den frühen 1950er Jahren steht der Ausdruck in OPPOSITION ZUM BEGRIFF ELEKTRONISCHE MUSIK.
(4) Schon wenige Jahre nach der Begriffsprägung läßt sich eine SCHRITTWEISE BEDEUTUNGSERWEITERUNG beobachten.

II. Seit den ausgehenden 1950er Jahren figuriert musique concrète als HISTORISCHER BEGRIFF, dessen Anwendung im ursprünglichen Sinne nun häufig als anachronistisch empfunden wird.
(1) Schaeffer gibt 1958 die PREISGABE DER BEZEICHNUNG musique concrète für sein aktuelles kompositorisches Schaffen bekannt.
(2) An ihrer Stelle finden DIVERSE ANDERE BENENNUNGEN Verwendung, die teilweise in übergeordneter Weise fungieren.

I. Den Begriff musique concrète prägt P. Schaeffer 1948 zur Bezeichnung für seine SPEZIELLE KOMPOSITIONSART, die insofern ‚konkret' zu nennen ist, als bei ihr kompositorisch präexistente Klänge und insbesondere Geräusche gleich welcher Provenienz direkt mittels Mikrophon auf Schallplatte oder (wie seit 1951 üblich) auf Magnettonband aufgenommen, elektroakustisch manipuliert und zu einer Montage zusammengefügt und schließlich durch Lautsprecher wiedergegeben werden.
Seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen *Introd. à la musique concrète* (datiert vom Dezember 1949 und publ. in Polyphonie Nr. 6, 1950) zufolge spricht Schaeffer schon im Frühjahr 1948 im Kontext seiner ersten Geräuschstudien von musique concrète (vgl. unten, I. (1); die Datierungen widersprechen allerdings teilweise denen in der daraus hervorgegangenen Schrift mit dem an M. Proust gemahnenden Titel *A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952). In einer Einführung zum *Concert de bruits* am 20.6.1948 im „Club d'Essai" verhält sich Schaeffer dagegen skrupulöser, indem er für jene Studien die Benennung „essais de Musique concrète" vorschlägt; ihnen liege eine Methode mus. Kompos. zugrunde, für die eine umgekehrte Zugangsweise zur Musik kennzeichnend sei, da von Klanggegebenheiten anstelle einer Notation und von einer weiteren Kompos. anstelle der klassischen Aufführung ausgegangen werde:

De tout cet ensemble se dégage une idée générale: c'est qu'il y a un chemin inverse pour aboutir à la musique, qui est de partir de données sonores au lieu de partir de notation, et d'une composition ultérieure au lieu de la classique exécution. Si le terme ne risquait pas de paraître prétentieux, nous intitulerions nos essais: essais de Musique concrète, pour bien marquer leur caractère général et qu'il ne s'agit plus exactement de bruits mais d'une méthode de composition musicale. Au lieu d'une conception a priori, c'est une construction a posteriori (zit. nach: *Recherche Mus. au GRM*, RM Nr. 394/397, 1986, 50).

Wie Schaeffer in einem unpubl. Vortragsexposé vom Februar 1951 weiterführend formuliert und

kurz darauf in einer Veröff. wörtlich wiederholt, würden elementare Klangmaterialien zunächst produziert und isoliert, auf alle mögliche Weise umgeformt und schließlich nach einer Technik mit neuen, sich der mus. Erfindung anbietenden Mitteln zusammengesetzt („komponiert"):

La musique concrète (La Vie mus. Nr. 1, 1951): Le principe de la musique concrète repose sur le fait qu'il est possible de produire et d'isoler des matériaux sonores élémentaires, de les transformer de toutes les façons possibles et, enfin, de les composer d'après une technique dont les ressources nouvelles s'offrent à l'invention musicale (8 a); vgl. die Paraphrase bei Ph. Arthuys u. P. Henry, *Une démarche spirituelle. La musique concrète* (L'Age nouveau Nr. 92, 1955, 15).

Verifizieren läßt sich bislang weder der Hinweis, wonach A. Loquin bereits im späteren 19. Jh. zwischen „musique abstraite" als notierter und „musique concrète" als gehörter Musik differenziert habe (R. Groth, *Die franz. Kompositionslehre d. 19. Jh.*, BzAfMw XXII, Wiesbaden 1983, 66), noch die Bemerkung A. A. Moles', daß A. Artaud in seiner Broschüre *Le Théâtre de la Cruauté* (Paris 1933) den Ausdruck konkret (oder konkrete Musik?) geprägt habe für das Ideal einer solchen neuen Musik für ein neuartiges Theater, die „direkt" vom Zuschauer aufgenommen werden soll („l'idéal d'une musique nouvelle pour un théâtre neuf – musique nouvelle qui devait être directement – *concrètement* – perçue par la sensibilité du spectateur", *Les musiques expérimentales*, Paris, Zürich u. Brüssel 1960, 32).

*

Exkurs: Als übergreifender künstlerischer Leitbegriff wird konkret 1930 in die Malerei eingeführt. Der von Th. van Doesburg stammende Ausdruck art concret bezeichnet „solche Malweisen, die nicht versuchen, Erfahrungswirklichkeit – in welchen Modifikationen auch immer – im Bild, auf der Fläche zu repräsentieren, sondern gegenstands-los (genauer: korrelatfrei) zu arbeiten, allein die *konkret-realen* Mal-Mittel (Linie, Farbe, Fläche) zu präsentieren" (S. J. Schmidt, *Zur Poetik d. konkreten Dichtung*, zit. nach: *Theor. Positionen zur Konkreten Poesie*, hg. von Th. Kopfermann, Dtsch. Texte XXXIII, Tübingen 1974, 77). Scheint jene Bezeichnung keinen Einfluß auf die Prägung von musique concrète zu haben, so wird die Bedeutung dieses Begriffs für den der konkreten Poesie (span. poesia concreta) von einigen ihrer Vertreter, Ö. Fahlström oder den Brasilianern der Gruppe Noigrandes, ausdrücklich bestätigt.

Lit.: gesammelte manifeste. serielle manifeste 66, St. Gallen 1967.

*

(1) Signifikant für die Begriffsgeschichte von musique concrète ist von Beginn an die GEGENÜBERSTELLUNG VON KONKRET UND DEM AUF DIE NOTENSCHRIFTLICH FIXIERTE MUSIK BEZOGENEN EPITHETON ABSTRAKT.

Laut einer Eintragung unter dem 15.4.1948 in der erwähnten *Introd. à la Musique concrète* versteht P. Schaeffer seine fünf *Études de bruit*, die Kompos. mit Materialien aus dem experimentellen Klanggegebenen seien, als musique concrète, um damit die Abhängigkeit nicht mehr von vorgefaßten klanglichen Abstraktionen, sondern jetzt von konkret existierenden Klangfragmenten zu dokumentieren, die als bestimmte und vollständige „Klangobjekte" – objet sonore als ein Grundbegriff der musique concrète – anzusehen seien:

A la recherche d'une musique concrète (Paris 1952): Ce parti pris de composition avec des matériaux prélevés sur le donné sonore expérimental, je le nomme, par construction, *Musique Concrète*, pour bien marquer la dépendance où nous nous trouvons, non plus à l'égard d'abstractions sonores préconçues, mais bien des fragments sonores existant concrètement, et considérés comme des objets sonores définis et entiers, même et surtout lorsqu'ils échappent aux définitions élémentaires du solfège (22); vgl. *Introduction*... (Polyphonie Nr. 6, 1950, 39).

Darüber hinaus konstruiert Schaeffer einen Gegensatz zweier „Musiken" mit ihrer „symmetrischen", d. h. diametral verlaufenden Vorgehensweise. Danach begreift er die traditionelle Musik als abstrakt, weil sie zunächst im Geiste konzipiert, dann theoretisch notiert und schließlich in einer Aufführung verwirklicht werde; die „konkrete" Musik ihrerseits konstituiere sich aus bereits vorhandenen, gleich welchem Klangmaterial (ob Geräusch oder mus. Klang) entliehenen Elementen und werde dann experimentell durch direkte Montage komponiert, was also auf die Realisierung eines kompositorischen Vorhabens hinauslaufe ohne die nicht mehr mögliche Zuhilfenahme einer gewöhnlichen mus. Notation:

op. cit.: L'article de *Polyphonie* était agrémenté d'un autre schéma qui faisait figurer en regard les deux musiques et leur démarche symétrique:

MUSIQUE HABITUELLE	MUSIQUE NOUVELLE
(dite abstraite)	(dite concrète)
PHASE I. Conception (mentale);	PHASE III. Composition (matérielle);
PHASE II. Expression (chiffrée);	PHASE II. Esquisses (expérimentation);
PHASE III. Exécution (instrumentale).	PHASE I. Matériaux (fabrication).
(de l'abstrait au concret)	(du concret à l'abstrait)

Le qualificatif d'abstrait est appliqué à la musique habituelle du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. La musique „concrète", elle, est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par un montage direct, résultat d'approximations successives, aboutissant à

réaliser la volonté de composition contenue dans des esquisses, sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire (35); vgl. *Introduction...* (loc. cit. 50 f.).

Da seine Äußerungen über die Bedeutung von konkret zu Mißverständnissen Anlaß gaben, präzisiert sie Schaeffer später; anstatt mus. Ideen durch Symbole zu notieren und ihre ‚konkrete' Realisation bekannten Instrumenten anzuvertrauen, gehe es bei musique concrète als einer „*Umkehrung* im Sinne mus. Arbeit" darum, das klangliche Konkrete, welcher Herkunft auch immer, zu sammeln und daraus die inhärenten mus. Werte zu abstrahieren:

Traité des objets mus. (Paris 1966): Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de „musique concrète", j'entendais, par cet adjectif, marquer une *inversion* dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance. Cette attitude expectative justifiait le choix du terme et marquait l'ouverture à des directions de pensée et d'action fort diverses (23).

Und 1975 bestätigt Schaeffer, daß der Ausdruck konkret keine bestimmte Quelle bezeichne, auch wenn er vorschnell mit der Idee ‚Klänge von Blechgeschirr' assoziiert worden sei (womit Schaeffer auf seine frühe *Étude aux casseroles* anspielt); vielmehr sei der Klang in der Totalität seiner Eigenschaften gemeint, also ein konkreter Klang mit all seinen wahrnehmbaren Qualitäten und nicht nur mit den abstrakten, notenschriftlich fixierbaren:

Le mot „concret" ne désignait pas une source... Il voulait dire qu'on prenait le son dans la totalité de ses caractères. Ainsi un son concret, c'est par exemple un son de violon, mais considéré dans toutes ses qualités sensibles, et pas seulement dans ses qualités abstraites, qui sont notées sur la partition... Mais je reconnais que les gens font des mots qu'on a choisis éventuellement un tout autre usage... et que le terme „concret" a été vite associé à l'idée de „sons de casserole", mais dans mon esprit, ce terme voulait dire d'abord qu'on envisageait tous les sons, non pas en se référant aux notes de la partition, mais en rapport avec toutes les qualités qu'ils contenaient (zit. nach: M. Chion, *Une ontologie de la musique concrète*, RM Nr. 394/397, 1986, 82).

Im Sinne Schaeffers definieren ebenso andere Protagonisten der musique concrète gleichermaßen wie Außenstehende diesen Begriff:

Fr. Herzfeld, *Musica nova. Die Tonwelt unseres Jh.* (Bln [1954] NA 1959): Überall klingt es, alles klingt: die Eisenbahn, die Motoren, die Schreibmaschinen, der Wind, die menschliche Stimme und der Gesang der Vögel. Aus dieser Einsicht erklärt sich auch der Name, den Schaeffer für seine Musik gewählt hat. Musik ist abstrakt, solange sie aus geschriebenen Noten besteht. Erst wenn diese zum Klang erweckt werden, wird die Musik konkret. Pierre Schaeffer geht gleich von der konkreten Musik aus, das heißt vom wirklichen Klang. Daher der Name M u s i q u e c o n c r è t e (317);
I. Malec, *Musique Concrète 1948 – 1968* (Melos XXXVI, 1969): Initiatoren haben diese Bezeichnung [sc. musique concrète] im Hinblick auf die hergebrachte Musik gewählt, die sie als abstrakt bezeichneten, weil sie zunächst geistig konzipiert wird, in abstracto, dann rein theoretisch mit Hilfe der Noten auf Papier festgehalten wird und dann erst zur konkreten, instrumentalen Aufführung gelangt.
Musik, die aus dem Studio in der Rue de l'Université kommt [sc. musique concrète], geht den umgekehrten Weg. Sie bedient sich eines schon vorhandenen, eines konkreten Tonmaterials, des Geräuschs oder des Klanges, das auf Tonband aufgenommen und dann im Studio experimentell verarbeitet wird, immer in concreto.
Das fertige Werk gelangt über Magnetophongerät und Lautsprecher zum Publikum, ohne daß eine Möglichkeit oder eine Notwendigkeit für irgendwelche Notation bestanden hätte. Der Terminus „Musique Concrète" ist also durchaus logisch (55 b f.).

Wenn die Bedeutung von musique concrète dennoch irrtümlicherweise primär von der spezifischen Art des Klangmaterials hergeleitet wird, so dürften dafür drei Faktoren maßgebend sein: die anfängliche Bevorzugung solcher realen, ‚konkreten' Klänge wie etwa in Schaeffers *Études de bruit*, ferner verkürzte Bestimmungen von musique concrète (unter Auslassung des Korrelats abstrakte Musik) und schließlich deren Rezeption in Deutschland.
In seinem Ber. *Die „elektronische" Eurydike. Möglichkeiten einer neuen Klangwelt* (Kölnische Rundschau, 14.7.1951) handelt H. Eimert im Anschluß an einen Vortrag Schaeffers 1951 in Darmstadt zwar in dessen Sinne von der „‚konkreten Musik', wie er sie im Gegensatz zur überlieferten ‚abstrakten' Musik nennt". Der folgende Passus erweckt allerdings den Eindruck, als ob zwischen musique concrète und der erst später so bezeichneten elektronischen Musik ein Unterschied bestünde hinsichtlich der Restriktion auf reale Klänge einerseits und synthetisch erzeugte Klänge andererseits:

Im Gegensatz zu Schäffer [sic], der mit Mixturen und Montagen von gewöhnlichen Instrumentalaufnahmen arbeitet, bedient sich Meyer-Eppler ausschließlich der von Elektronenröhren erzeugten Klänge – und das scheint der logischere und richtigere Weg zu sein, um in die Phantastik dieser neuen Klangwelt einzudringen, die von den Physikern „elektronisch" genannt wird... (ibid.).

Seither wird oft und hauptsächlich in Begriffsdefinitionen, in denen musique concrète gegen elektronische Musik abgehoben werden soll (vgl. diverse Zitate unten, I. (3)), das Begriffswort konkret auf das besondere Klangmaterial (verglichen mit dem anderer Kompositionsarten) und nicht auf die besondere kompositorische Vorgehensweise (in Abgrenzung zur sogenannten abstrakten

Musik) angewendet; Howe spricht diese Ambivalenz explizit an:

Cl. Rostand, *Dictionnaire de la musique contemporaine* (Paris 1970), Art. *concrète (musique)*: La musique concrète doit son appellation non pas au but esthétique poursuivi, mais à l'origine, généralement concrète, en effet, des sons utilisés (62 a);
H. S. Howe Jr., Art. *Electronic music*, New GroveD (London 1980): It [sc. der Name musique concrète] was intended to denote both their use of natural, or ‚concrete', sound sources and their manner of composing ‚concretely' on tape rather than ‚abstractly' through notation and performance (VI, 107 b).

W. Keller überträgt die Dichotomie konkret – abstrakt auf den Unterschied zwischen musique concrète und elektronische Musik:

Elektronische Musik u. musique concrète (Merkur IX, 1955): Der Begriff „*Musique concrète*" will andeuten, daß hier, ähnlich wie in der gegenständlichen Malerei, reale Schallphänomene aller Art, natürlicher wie künstlicher Herkunft, abgebildet, stilisiert und in rhythmisierten Schallbildern kompositorisch gestaltet werden... Die Elektronische Musik setzt elektrische Schwingungen in hörbare Luftschwingungen um, arbeitet also mit „abstrakten" Klängen... (878).

*

Exkurs: Von den verschiedenen Bezeichnungsebenen, die der Begriff des Abstrakten in mus. Verbindung aufweist – ohne je terminologische Relevanz zu erlangen –, sei im gegebenen Kontext verwiesen auf die Bedeutung von abstrakt für eine zwar notenschriftlich fixierte Kompos., der jedoch keinerlei Aufführungsvorschriften beigegeben sind; es handelt sich mithin um einen spezielleren Sinn als den von Schaeffer intendierten (vgl. oben, I. (1)). Besagter Ausdruck ist dabei wiederholt auf J. S. Bachs *Die Kunst d. Fuge* BWV 1080 gemünzt: das Fehlen solcher entsprechenden Bestimmungen beweise, „daß wir es mit einem rein abstrakten Werke zu tun haben" (W. Graeser, *Bachs „Kunst d. Fuge"*, Bach-Jb. XXI, 1924, 37), und K. Geiringer charakterisiert dieselbe Kompos. als „abstrakte Musik", habe sie doch „mit der Tatsächlichkeit von Aufführungen nur wenig zu tun" (*Der Einfluss d. Aufklärung auf J. S. Bachs künstlerisches Denken*, in: *Bence Szabolcsi Septuagenario*, hg. von D. Bartha, Studia Musicologica XI, 1969, 203). Daneben lassen sich ebenso Aussagen allgemeinerer Art belegen wie die von der Notenschrift als „chiffrehafter Abstraktion" (R. Hammerstein, *Musik als Kompos. u. Interpretation*, DVjs. XL, 1966, 4).

*

(2) Zu den grundlegenden Konnotationen von musique concrète zählen die Erforschung und Anwendung neuer Klangmaterialien sowie eine spezifische Art der Reproduktion.

Die nach Auffassung Schaeffers primär auf das Hören ausgerichtete Forschungsarbeit erklärt den meist experimentellen Charakter vieler Kompos. (→ *Experiment* III. (2)(b); vgl. auch unten, II. (2)), der wiederum die geläufige Bezeichnung Etüde verständlich macht (→ *Étude* III. (2)):

P. Schaeffer, *Lettre à Albert Richard* (RM Nr. 236, 1957): ...j'appelle Musique concrète, ou plus exactement „recherche d'une musique concrète" un certain domaine d'expérimentation musicale défini par un certain nombre de postulats et limité par les règles d'une méthode (XI; nachfolgend akzentuiert Schaeffer von den Postulaten bezeichnenderweise zuerst den „Primat des Gehörs" [„*primauté de l'oreille*", ibid.]).

Der mit musique concrète assoziierte Materialbegriff umfaßt für Schaeffer Klänge jeglicher Herkunft, vornehmlich die als Geräusche zu bezeichnenden:

Traité des objets mus. (Paris 1966): La musique concrète prétendait composer des œuvres avec des sons de toutes provenances – notamment ceux qu'on appelle bruits – judicieusement choisis, et assemblés ensuite grâce aux techniques électro-acoustiques du montage et du mélange des enregistrements (17).

Von anderer Seite wird kritisiert, daß jenes Material in seiner Neuartigkeit aber „keiner Definition zu entsprechen, keiner Beschränkung zu unterliegen" brauche, wie ihm überhaupt eine adäquate Organisation fehle. Im selben Kontext wird sogar der Vorwurf des Dilettantismus und reiner Zufälligkeit erhoben:

P. Boulez, *Éventuellement...* (RM Nr. 212, 1952): Jusqu'ici l'expérience de la musique concrète a montré surtout une curiosité et un appétit d'objets sonores, sans grand souci de les organiser (*Relevés d'apprenti*, hg. von P. Thévenin, Paris 1966, 177; dtsch. in: *Werkstatt-Texte*, Bln, Ffm. u. Wien 1972, 47);
Encyclopédie de la Musique I (Paris 1958), Art. *Concrète (Musique), Communication de Pierre Boulez*: Les moyens électro-acoustiques que mettent à notre disposition les techniques actuelles doivent s'intégrer à un vocabulaire musical généralisé. Cependant le mot *concrète* révèle comment l'on s'est fourvoyé et la façon grossière dont on a envisagé le problème; il vise à définir une manipulation matérielle du sonore; ce sonore, lui, ne répondant à aucune définition, ne subissant aucune restriction (*Relevés d'apprenti*, loc. cit. 285; dtsch. in *Werkstatt-Texte*, loc. cit. 273);
K. Stockhausen, Brief an K. Goeyvaerts (7.12.1952): Die „musique concrète", und das spürte ich vom ersten Tag an, ist nichts als die Kapitulation vor dem Unbestimmten, ist ein arg dilettantisches Glücksspiel und ungezügelte Improvisation (zit. nach: H. Sabbe, *Die Einheit d. Stockhausen-Zeit...*, in: *Karlheinz Stockhausen ...wie die Zeit verging...*, Musik-Konzepte H. 19, München 1981, 42);
B. Rübenach, *Musique concrète* (blätter + bilder H. 2, 1959): Ein *Grundirrtum* der Musique Concrète scheint, daß sie ihre Stärke, Antikunst zu sein, verleugnet und sich trotz aller Ausreden als Kunst kaschiert. Mit herkömmlichem musikalischem Empfinden (ob nun à la Brahms oder Webern) werden Geräusche organisiert. Ein Ordnungsprinzip aus dem Material fehlt (52).

Die mit musique concrète gemeinte komposi-

torische Verfahrensweise selbst wird häufig mit dem Begriff Montage belegt, der beispielsweise als Kompositum „Geräuschmontage" zur Beschreibung einschlägiger Kompos. begegnet (W. Harth, *Darmstadt 1951*, Melos XVIII, 1951, 257 a) und der 1952 den neutraleren Ausdruck „construction" in Schaeffers früher Definition von musique concrète ersetzt (zit. oben, I. (1)).
Schließlich impliziert musique concrète als Spezifikum der Reproduktion die unabdingbare Wiedergabe durch Lautsprecher, weswegen R. Frisius sie als „genuine Lautsprechermusik" bestimmt (*Musique concrète*, in: *Musik im Alltag*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung XXI, Mainz 1980, 134). In Anbetracht der Eliminierung des bzw. der Interpreten (und damit auch einer Partitur) zugunsten der Person des Komponisten, der laut Schaeffer nun sein eigener Ausführender wird, befürchtet Goléa im Gespräch mit O. Messiaen gar eine „Enthumanisierung":

A. Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine* (Paris 1954): Ces deux nouvelles méthodes techniques de production de sons [sc. musique concrète und elektronische Musik], aux développements encore imprévisibles, ont ceci de commun, qu'elles tendent à éliminer „l'interprète" du circuit musical (189; dtsch. als: *Musik unserer Zeit*, München 1955, 199);
ders., *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Paris 1961): Cette déshumanisation, caractérisée par l'absence de l'interprète, est, à côté de l'annexion du royaume des bruits, ce qui semble opposer la musique concrète à tout le reste de l'univers musical (258; diese drei Jahre zuvor behauptete Gefahr einer „déshumanisation" relativiert Goléa jedoch im Rahmen der Publ. als „aujourd'hui moins évident" [258 f.]);
Schaeffer, *Musique concrète et connaissance de l'objet mus.* (RBM XIII, 1959): Dans la musique concrète, la partition avait disparu. Le compositeur se trouvait contraint d'être son propre exécutant (65).

*

Exkurs: Indem jegliche Interpretation bei musique concrète entfällt, wird sie namentlich von A. A. Moles (*Les musiques expérimentales*, Paris, Zürich u. Brüssel 1960, 31 f. u. 123; *Art et ordinateur*, Tournai 1971, 200 u. passim) mit W. Meyer-Epplers Ausdruck authentische Kompos. in Verbindung gebracht, den dieser wohl 1951 erstmals in entsprechendem Sinne verwendet:

Klangexperimente, in: *Ber. über d.* [2.] *Tonmeister-Tagung* (Detmold 1951): Völlig verschieden von dieser an die Existenz eines ausübenden Musikers gebundenen „musikalischen Komposition" ist die „authentische Komposition"; sie wird vom Komponisten in einer derart verbindlichen Gestalt vorgelegt, daß für eine Interpretation auch bescheidensten Ausmaßes kein Raum bleibt... (26); vgl. H. Eimert u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973, [3]1981, Art. *Authentische Musik*, 36 a).

Selbständig begegnet der Ausdruck authentisch im Aufsatz *Elektronische Musik u. musique concrète* (Merkur IX, 1955) von W. Keller, der beide im Titel genannten „Musikformen" unter „Klangkomposition" zusammenfaßt als Begriff für „die gemeinsamen Merkmale aller Kompositionsweisen, die mit direkter Fixierung von Klängen auf Tonband arbeiten" (878):

In diesem Fall [sc. bei Jazzmusikern] sind Schallplatte und Tonband noch Reproduktionsmittel, während Tonband und Lautsprecher bei der Klangkomposition zu Instrumenten der Originaldarstellung des Werks werden: sie zeichnen nicht eine Wiedergabe auf, sondern geben selbst das mit ihrer Hilfe komponierte Klangbild wieder... Die Wiedergabe ist also immer authentisch, der Interpret ausgeschaltet (880).

*

(3) Seit den frühen 1950er Jahren steht der Ausdruck musique concrète in Opposition zum Begriff elektronische Musik (→ *Elektronische Musik* IV. (1)(a)).
Im Anschluß wahrscheinlich an die von Eimert 1951 artikulierte Präferenz für die später so genannte elektronische Musik dtsch. Provenienz (zit. oben, I. (1)) etabliert sich namentlich seitens deren Protagonisten eine deutliche Gegenüberstellung von musique concrète und elektronische Musik; zum primären Unterscheidungskriterium gerät die Beschränkung auf ‚konkrete' Schallereignisse im einen und auf elektronische Klänge im anderen Fall. Schaeffer selbst formuliert die Abgrenzung keineswegs so apodiktisch, wenn er bei musique concrète von einer Bevorzugung realer akustischer Quellen spricht, ohne den Rückgriff auf elektronische oder synthetische Klänge völlig auszuschließen:

H. Eimert, *Möglichkeiten u. Grenzen d. elektronischen Musik* (SMZ XCIII, 1953): Im Gegensatz zur „Musique concrète", die mit Mikrophonaufnahmen von realen Schallereignissen arbeitet, verwendet die elektronische Musik ausschließlich Klänge elektro-akustischer Herkunft (445);
W. Meyer-Eppler, *Elektronische Kompositionstechnik* (Melos XX, 1953): Auch die „Musique concrète" des Franzosen Pierre Schaeffer ist keine „elektronische" Musik, da sie *reale* Schallereignisse (Alltagsgeräusche, exotische Musik) unter Zuhilfenahme elektrischer Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahren nach eigenen Gesetzen gestaltet (5 b);
P. Schaeffer, *Lettre à Albert Richard* (RM Nr. 236, 1957): La musique concrète... conclut en préconisant l'emploi prioritaire de sources acoustiques réelles où se fait sentir la présence du vivant. Non qu'elle écarte systématiquement certains sons électroniques ou synthétiques, mais il lui apparaît que la plupart de ces sons, surtout employés massivement, ne répondent pas à un certain conditionnement historique, voir physiologique de l'oreille humaine (XI f.).

Die um 1956 sich abzeichnende Annäherung von

musique concrète und elektronischer Musik sowie die Unterordnung des erstgenannten Begriffs unter andere Bezeichnungen oder deren Substitution (vgl. unten, II. (2)) lassen in den 1960er Jahren die rigorose Trennung nunmehr als historisches Faktum erscheinen:

Schaeffer, *Traité des objets mus.* (Paris 1966): Dissipons d'abord une équivoque. Il est vrai que le mode de composition électronique a de quoi, plus que tout autre, satisfaire un esprit systématique... Il est vrai aussi que les problèmes de composition en musique concrète ont été, historiquement, le point de départ d'une recherche musicale d'un autre type, qui se réclame de la méthode expérimentale... Mais il convient de ne pas aller plus loin, et d'éviter deux malentendus trop souvent commis: le premier consiste à confrondre deux manières différentes d'aborder le problème musical, par le recours à des moyens instrumentaux particuliers; l'autre, à croire qu'il existe, face à face, une musique *a priori* et une musique expérimentale, qui s'opposeraient comme deux écoles esthétiques (22 f.);
H. Davies, *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques...* (Electronic Music Review Nr. 2/3, 1967): Il est bon de savoir que les termes français „électronique" et „concret" marquaient, au début des musiques électroacoustiques, des préférences doctrinales pour des compositions employant respectivement, les unes des sons d'origine électronique, les autres des sons d'origine acoustique enregistrés. Aujourd'hui, une telle distinction est bien estompée et ne peut plus servir de critère descriptif... (viii).

(4) Schon wenige Jahre nach Prägung des Begriffs musique concrète ist eine SCHRITTWEISE BEDEUTUNGSERWEITERUNG festzustellen durch die Einbeziehung seriellen Denkens wie auch durch die Übertragung der Bezeichnung auf frühere kompositorische Phänomene.
1952 werden bereits zwei Schulen innerhalb der musique concrète unterschieden, indem einige ihrer Vertreter (namentlich P. Boulez mit seinen beiden Stücken *Étude sur un son* und *Étude sur sept sons* von 1951/52) nicht mehr von einem sich wesentlich auf das instinktive Gehör beziehenden Empirismus ausgingen, sondern ihre Methoden den seriellen Komponisten entliehen mit ihren willkürlich vorgefaßten Schemata und einem „automatischen Fortschreiten" zum Resultat:

P. Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète* (Paris 1952): Deux écoles déjà s'opposent en musique concrète. Celle d'un empirisme des constructions, qui s'en réfère essentiellement à l'oreille instinctive. L'autre école, qui emprunte sa méthode à celle des musiciens sériels, consiste à appliquer à la matière concrète des schémas arbitrairement préconçus, et à tout attendre du processus automatique qui conduit alors du schéma au résultat (139);
M. Scriabine, *Pierre Boulez et la musique concrète* (RM Nr. 215, 1952): Si on ne peut parler de réussite esthétique..., cet essai, à mi-chemin entre l'expérience de laboratoire et la réalisation musicale, semble le point de départ d'une orientation nouvelle de la musique dite concrète, dans le sens précisément d'une organisation sonore parfaitement consciente, d'un contrôle rigoureux des procédés techniques à des fins artistiques. P. Boulez applique en somme la technique sérielle au traitement électro-acoustique du son que pratiquent M. Schaeffer et ses collaborateurs (14).

Unter dem programmatischen Titel *Tendances de la musique concrète* (RM Nr. 236, 1957) legt A. Goléa überdies einen viergegliederten Begriff zugrunde: neben jenen erwähnten Arten, der „musique concrète directement expressive" (37) und der als contradictio in adjecto formulierten „musique concrète abstraite" (43), unterscheidet er zwei weitere Richtungen, von denen die eine ihr Tonmaterial von traditionellen Musikinstr. her beziehe („sons provoqués par des instruments de musique du type traditionnel", 43) und die andere der Versuch einer Synthese aller beschriebenen Arten sei („émouvante tentative de synthèse de toutes les tendances examinées jusqu'ici", 44).
Im Zuge einer präziseren Reflexion des historischen Kontextes von musique concrète und der damit verknüpften Suche nach möglichen Vorläufern wird die Bezeichnung auf frühere Komponisten übertragen, insbesondere auf die ital. Futuristen um L. Russolo (der im Manifest *L'Arte dei rumori* vom 11.3.1913 die konsequente Einbeziehung von Geräuschen gleich welcher Art postulierte), aber auch auf E. Varèse und sogar H. Berlioz, auf dessen Klangvisionen und Erweiterung der Klangfarbenmöglichkeiten O. Messiaen im Gespräch mit Goléa abhebt:

Schaeffer, *op. cit.*: Chose étrange, Varèse... compose une musique qui ressemble parfois singulièrement à de la musique concrète (180);
Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Paris 1961): Mais il y a aussi tout à fait autre chose dans Berlioz: un extraordinaire précurseur, un visionnaire du son, de la couleur, de l'élargissement de la palette des timbres. Il y a dans *Roméo et Juliette*, dans *la Symphonie fantastique*, dans *le Requiem*, des passages qui n'ont plus rien à voir avec la musique du XIX[e] siècle; des passages qui sont déjà de la musique concrète... (274);
Fr. Döhl, *Wege d. Neuen Musik. Zur Entwicklung d. seriellen, elektronischen u. experimentellen Musik* (NZfM CXXVI, 1965): Die Musique concrète... gehört ebenfalls in den Bereich der Klangfarbenkomposition... Die Futuristen hatten bereits 1912 [sic] in ihrem bruitistischen Manifest („Die Kunst des Geräuschs") eine Art „konkreter" Musik gefordert... (106 b).

II. Seit den ausgehenden 1950er Jahren figuriert musique concrète als HISTORISCHER BEGRIFF, dessen Anwendung im ursprünglichen Sinne aufgrund der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung in den vorangegangenen Jahren nun häufig als anachronistisch empfunden wird.

(1) P. Schaeffer gibt 1958 die PREISGABE DER BEZEICHNUNG musique concrète zugunsten von musique expérimentelle (vgl. unten, II. (2)) für sein aktuelles kompositorisches Schaffen bekannt.
Erstes Indiz für die Eliminierung von musique concrète ist die Umbenennung des nach mehrjähriger Pause erneut von Schaeffer geleiteten „Groupe de Recherches de Musique concrète" in „Groupe de Recherches Mus.". Als Gründe nennt O. Messiaen eine verstärkte methodische Arbeitsorganisation, die Notierung in Partitur, einen geringeren Einfluß des Zufalls und vor allem Schaeffer selbst, dessen jüngste Werke sich durch „wirkliche Schlichtheit" und eine „Art Askese" auszeichneten:

Préface [zum H. *Expériences mus.*] (RM Nr. 244, 1959): L'ancienne „Musique Concrète" s'intitule maintenant „Recherches Musicales". Ce titre, moins précis, plus vaste, signale un changement. Les échantillons sonores qui servent de base aux „musiciens concrets" sont cependant restés les mêmes... Où est donc le changement? Dans une organisation plus méthodique du travail, dans la notation en partitions, dans une moins grande part de hasard – et surtout, dans le génial inventeur lui-même: Pierre Schaeffer. Si l'on écoute sa dernière œuvre: „Etude aux allures", on constate la disparition de toute angoisse surréaliste, de tout humour, de toute littérature, au profit d'un véritable dépouillement intérieur, une sorte d'ascétisme... (5).

1966 motiviert Schaeffer den Verzicht auf die Bezeichnung musique concrète mit einem Mißverständnis, das vom Begriffswort konkret herrühre; indem die „Klangobjekte" direkt natürlichen Klängen und vorhandenen Geräuschen in der äußeren Welt entlehnt würden, gehe die mus. Forschung zwar vom Konkreten aus, ziele jedoch gänzlich auf die „Wiedererlangung des unabkömmlichen mus. Abstrakten":

Traité des objets mus. (Paris 1966): ...la musique... devient „concrète", „figurative" pourrait-on dire, lorsqu'elle utilise des „objets sonores" puisés directement dans le „monde extérieur" des sons naturels et des bruits donnés (23);
...je crois avoir aussi marqué assez clairement une autre option qui est de poursuivre la recherche musicale à partir du concret, certes, mais tout entière vouée à la reconquête de l'indispensable abstrait musical.
Aussi ai-je délaissé l'appellation „musique concrète", dès 1958, non sans me féliciter d'un tel point de départ, auquel je suis redevable de la démarche entière. Mais il était nécessaire d'éviter le malentendu... (24).

H. Eimert betont in seinem Ber. *Die Franzosen sprechen nicht mehr von Musique concrète* (Melos XXXIII, 1966), dieser Ausdruck sei ein „historischer, auf heutige Produktionen nicht mehr anwendbarer Begriff geworden" (280 a f.); insbesondere bestehe die Divergenz zum Begriff elektronische Musik nicht mehr, denn Schaeffer habe mit seinen 1958/59 entstandenen Etüden die „entscheidende Wende zur Strukturmusik mitgemacht" (280 b). In ähnlicher Weise äußert sich Fr. K. Prieberg:

EM. Versuch einer Bilanz d. elektronischen Musik (Freudenstadt 1980): Inzwischen existiert die reine konkrete Musik wie die reine elektronische Musik nur noch als musikhistorisches Faktum, als Dokument einer Anfangsentwicklung unter ausgesprochenem Konkurrenzdenken. Am Ende stand die Verschmelzung der ästhetischen Dogmen hier und dort (44);
Heute kann man mit Fug und Recht behaupten, daß „konkrete" und „elektronische" Musik zusammengewachsen sind. Es gibt keine phänomenologische Scheidung mehr. Daher spricht man am besten nur im historischen Rückblick noch von *der* „Musique concrète" (45).

Gleichwohl behält Schaeffer (neben anderen Protagonisten der musique concrète) diesen alten Ausdruck nach 1958 in einem nun umfassenderen und nicht mehr auf die (rein) technische Vorgehensweise eingeschränkten Sinne bei, wie namentlich seine ausführliche Monographie *La musique concrète* (Paris 1967) dokumentiert. M. Chion begründet das Festhalten an musique concrète damit, daß man zum einen dadurch an einen historisch und konzeptionell festen Ausgangspunkt anknüpfe; zum anderen sei diese Bezeichnung nach wie vor sehr geläufig:

Une ontologie de la musique concrète (RM Nr. 394/397, 1986): Le mot „concret" revient, l'expression „musique concrète" à nouveau se propose disponible, fraîche, pas usée. Une expression que l'on pouvait croire ancienne, avec le genre qu'elle désigne (80);
ders., *L'art des sons fixés ou La musique concrètement* (Fontaine 1991): Un dernier mot: comment, en définitive, baptiser cette musique? Personnellement nous serions plutôt en faveur de l'adoption, dépoussiérée et redéfinie d'après ses sources, de l'expression „musique concrète". Premièrement parce qu'elle nous relie à un point de départ historiquement et conceptuellement fort. Et deuxièmement, parce que nous avons pu constater qu'elle est encore très connue dans le monde... (18).

(2) Anstelle von musique concrète finden nach 1958 DIVERSE ANDERE BENENNUNGEN Verwendung, die teilweise auch in übergeordneter Weise fungieren.

M u s i q u e e x p é r i m e n t e l l e: Der erstmals 1953 nachzuweisenden Formel werden seither häufig Bezeichnungen wie musique concrète, elektronische Musik oder music for tape subsumiert (→ *Experiment* III. (2)(a)). Jener Ausdruck dient P. Schaeffer aber auch als Substitutionsbegriff für musique concrète; die Bevorzugung gegenüber anderen Benennungen rechtfertigt er mit der charakteristischen Situation, nämlich einem vollkommenen Experimentierstadium, in dem sich die Komponisten bei der Arbeit mit Mikrophonaufnahmen verschiedenartigster Klänge und Geräusche befänden:

Traité des objets mus. (Paris 1966): Peu importe que le terme „électronique" reste attaché à de telles musiques, en réalité électro-acoustiques. J'eusse, pour ma part, préféré le terme „expérimental", dans la mesure où personne, associant au magnétophone des sons instrumentaux, des sons vocaux, et ceux qui proviennent aussi bien des corps sonores acoustiques que des générateurs électroniques, ne peut nier se trouver en pleine expérimentation (25).

M u s i q u e é l e c t r o a c o u s t i q u e: Diese Bezeichnung, die A. Cœuroy schon 1956 für adäquater hält als musique concrète –

Von Ravel bis zur konkreten Musik (Antares IV, 1956, Nr. 7): Der Begriff „musique concrète" ist unpassend, denn Instrumente, mit denen gewöhnlich Musik gemacht wird, sind schließlich ebenso konkret wie Flaschen oder Blechplatten. Diese Klänge werden nun in Spezialapparaten „durchgeknetet" und die Bezeichnung „elektroakustische" Musik würde daher mehr den Gegebenheiten entsprechen (30) –,

wird in den 1960er Jahren zu einem Sammelbegriff für musique concrète und elektronische Musik:

A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Paris 1961): Mais il en est de la musique concrète et de la musique électronique, pacifiquement réunies aujourd'hui sous le vocable „musique électro-acoustique", ...l'inspiration, et aussi l'intelligence et le pouvoir d'organisation... (262); vgl. den Passus „,procédés électro-acoustiques', terme qui désigne à la fois les procédés de musique électronique et ceux de la musique concrète" in seinen *Rencontres avec Pierre Boulez* (Paris 1958, 159);
Schaeffer, *Musique concrète. Von d. Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute* (Stuttgart 1974), redaktionelle Anm.: Der Begriff „elektroakustische Musik" steht hier für Tonbandmusik, die sowohl konkrete wie elektronische Klangquellen benutzt; der Begriff ist hier also weiter gefaßt als der einer „Musique concrète", dem überdies noch eine gewisse... historische Bedeutung anhaftet (9, Anm. 1).

M u s i q u e a c o u s m a t i q u e: Mit dem der pythagoreischen Lehre entstammenden franz. Begriffswort acousmatique (von griech. ἀκουσματικός, Zuhörer, Schüler des Pythagoras, Derivativ von ἀκούω, hören) kennzeichnet J. Peignot 1955 „ein Geräusch, das man ohne dessen Ursachen festzustellen hört" („Bruit acousmatique se dit d'un bruit que l'on entend sans en déceler les causes", zit. in: *Recherche Mus. au GRM*, RM Nr. 394/397, 1986, 107). Der gleichfalls bei Peignot (*De la musique concrète à l'acousmatique*, Esprit XXVIII, 1960, 118 bzw. 119) in der Synonymität „musique concrète, ou ‚acousmatique'" oder als „musique ‚acousmatique'" zu belegende Ausdruck scheint Fr. Bayle 1974 angesichts der „Hörbedingungen und Herstellung dieser ‚unsichtbaren' Musik" als geeigneteren Ausdruck anstelle von musique électroacoustique vorzuschlagen:

M. Chion, Art. *Acousmatique*, in: *Larousse de la musique*, hg. von M. Vignal (Paris 1982): Après lui [sc. Schaeffer], le compositeur François Bayle a imaginé de récupérer le terme d'acousmatique pour désigner ce qu'on appelle plus communément *musique électroacoustique*. „Musique acousmatique", „concert acousmatique" sont pour lui des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écoute et de fabrication de cette musique „invisible", née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale (I, 7 a).

E l e k t r o n i s c h e M u s i k: Infolge der beschriebenen Annäherung von musique concrète und elektronischer Musik sowie des zweifellos gewichtigeren musikgeschichtlichen Einflusses der elektronischen Musik gerät diese Bezeichnung zumal im dtsch. Sprachraum zum übergeordneten oder substituierenden Begriff:

K. Stockhausen, *Elektronische Musik aus Studios in aller Welt* (1964): Es hat sich jedoch im Laufe der letzten Jahre so ergeben, daß man immer weniger den Namen ‚Konkrete Musik' verwendet und alle Musik, die nur auf Tonband existiert und mit Hilfe von elektronischer Klangerzeugung und Klangverarbeitung zustande gekommen ist und die also auch nur am Lautsprecher gehört werden kann, als Elektronische Musik bezeichnet (*Texte*, Bd. III, Köln 1971, 242);
L. Cross, *Electronic Music, 1948–1953* (Perspectives of New Music VII, 1968, Nr. 1): Musique concrète, elektronische Musik, and tape music are now usually grouped together under the collective term „electronic music" (33);
H. Eimert, *So begann d. elektronische Musik* (Melos XXXIX, 1972): Schaeffer war so klug, den neuen, nunmehr erheblich um Elektronisches erweiterten Ideen und Forderungen nachzukommen, und schaffte den Begriff Musique concrète ab. Es wird sich kaum noch vermeiden lassen, daß „elektronisch" zu einem, wenn ungenauen, so doch ungemein praktikablen Sammelbegriff wird... (43 a).

Lit.: J. Barraqué, Qu'est-ce que la musique concrète?, Le Guide du Concert XXXII, 1951/52; H. Searle, Art. Concrete music, GroveD, London [5]1954, Bd. IX, Appendix II; P. Schaeffer, Art. Musique concrète, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; ders., De la musique concrète à la musique même, RM Nr. 303/305, 1977; H. Eimert u. H. U. Humpert, Das Lexikon d. elektronischen Musik, Regensburg 1973, [3]1981, Art. Musique concrète; W. M. Stroh, Zur Soziologie d. elektronischen Musik, Berg a. I. u. Zürich 1975; M. Chion u. G. Reibel, Les musiques électroacoustiques, Aix-en-Provence 1976; Recherche Mus. au GRM [Groupe de Recherches Mus.], RM Nr. 394/397, 1986; Dictionnaire de la musique, hg. von M. Vignal, Paris 1987, Art. Concrète (Musique); R. Frisius, Aufgeklärte Musik. Über Theorie u. Praxis d. seriellen u. d. konkreten Musik, in: Musik u. Theorie, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung XXVIII, Mainz 1987.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1994

Neoklassizismus

franz. néoclassicisme, néoclassique (seit 1861); engl. neoclassicism, neoclassical (seit 1863), vereinzelt seit den 1920er Jahren neoclassicist, neoclassicistic; dtsch. Neoklassizismus, neoklassizistisch (seit 1910); russ. неоклассицизм [neoklassizism], неоклассик [neoklassik] (Neoklassiker) (seit um 1910); ital. neoclassicismo, neoclassico (seit um 1920); mit Bezug auf Musik ist das Begriffswort erstmals um 1900 im Franz. nachweisbar.

Verwandte Wortbildungen wie neue oder junge Klassizität, Neuklassizität, neuer Klassizismus, Neuklassik, Neoklassik und nouveau classicisme stehen in enger Beziehung zur Begriffsgesch. von Neoklassizismus.

Die dtsch. Prägung Neoklassizismus, die im mus. Zusammenhang seit 1925 Verwendung findet, ist eine Anlehnung an die Wortbildung des franz. néoclassicisme und wird begriffsgeschichtlich vorbereitet durch die Formulierung neue Klassizität und insbesondere durch die daran anknüpfende Bezeichnung neuer Klassizismus. Wörtlich läßt sich néoclassicisme mit Neoklassik übersetzen, da das franz. classicisme als Substantiv zu classique, klassisch, dem spezifisch dtsch. Begriffswort Klassik entspricht, welches in den 1880er Jahren an die Stelle der zuvor geläufigen Substantivierung Klassizismus trat. Aufgrund der unterschiedlichen nationalen Begriffstraditionen im Franz. und Dtsch. umfaßt das franz. classicisme jedoch die Konnotationen sowohl von Klassik als auch von Klassizismus, die im Dtsch. allerdings einzig in der Kunstgesch. sachlich und sprachlich differenziert werden. In der Musikwiss. – wie auch in der Literaturwiss. und der Ästhetik – hat sich diese terminologische Unterscheidung nicht durchgesetzt, so daß dort einerseits weder Neoklassik noch Neoklassizismus die Bedeutung von néoclassicisme eindeutig erfaßt, andererseits aber abgesehen von schwer greifbaren Nuancen keine inhaltlichen Merkmale eine begriffliche Differenzierung zwischen Neoklassik und Neoklassizismus begründen können.

In der Literaturwiss. sind die Bezeichnungen Neuklassik und Neuklassizismus in gleicher Bedeutung geläufig (vgl. unten, II. (1)); die Volkswirtschaft kennt seit 1899/1900 in Übertragung aus dem Engl. den Terminus Neoklassik.

Lit.: B. ALLEMAN, Art. (das) Klassische, Historisches Wörterbuch d. Philosophie, Bd. IV, hg. von J. Ritter u. K. Gründer, Basel 1976; A. RIETHMÜLLER, Art. Klassizismus, Neoklassizismus, Brockhaus-RiemannL, hg. von C. Dahlhaus u. H. H. Eggebrecht, Bd. II, Wiesbaden u. Mainz 1978, 651; A. MARINO, Art. Classicisme, Abschn. Equivalents linguistiques, Dictionnaire International des Termes Littéraires, hg. von R. Escarpit, Faszikel 3/4, Bern 1984, S. 287; T. ASPROMOURGOS, On the origins of the term ‚neoclassical', Cambridge Journal of Economics X, 1986, 265-270; Trésor de la langue frç. XII, Paris 1986, 80.

I. Das franz. néoclassique und das engl. neoclassical kommen in der zweiten Hälfte des 19. Jh. auf als VORWIEGEND ABWERTENDE BEZEICHNUNGEN FÜR EINE AN ÜBERLIEFERTEN STILISTISCHEN VORBILDERN AUSGERICHTETE KÜNSTLERISCHE PRAXIS.

(1) Seit 1861 akzentuiert der Begriff ANTIKISIERENDE STILMERKMALE in der Literatur und Malerei.

(2) Im mus. Zusammenhang zeigt das franz. néoclassique zu Beginn des 20. Jh. an, daß in Werken des 19. und frühen 20. Jh. EIN BEWUSSTER RÜCKGRIFF AUF KOMPOSITORISCHE TECHNIKEN UND ÄSTHETISCHE POSITIONEN DER MUSIK DES 18. UND ANBRECHENDEN 19. JAHRHUNDERTS wahrgenommen wird. (a) In Frankreich richtet sich die kritische und national motivierte Spitze des Begriffs gegen den bestimmenden EINFLUSS L. VAN BEETHOVENS AUF DAS SCHAFFEN VON J. BRAHMS, während (b) im Anschluß daran andere Länder den Ausdruck vereinzelt als WERTNEUTRALE MUSIKGESCHICHTLICHE KENNZEICHNUNG übernehmen.

II. Seit Beginn des 20. Jh. werden in Europa gesamtästhetische und nationale Erneuerungsbestrebungen mit der Idee des Klassischen verbunden. Vor diesem Hintergrund entwerfen im Dtsch. zwischen 1905 und dem Ende der 1920er Jahre Prägungen wie neue und junge Klassizität eine GEGEN ROMANTIK UND EXPRESSIONISMUS GERICHTETE UTOPIE VON MODERNER KUNST.

(1) Bei dem Schriftsteller S. Lublinski kennzeichnen derartige auf den Begriff der Klassizität konzentrierte Ausdrücke einen ANGESTREBTEN DRAMATISCHEN UND LITERARISCHEN STIL.

(2) Davon ausgehend wird 1911 die Benennung neue Klassizität auf die Musik übertragen, wo sie das IDEAL EINER ZUKÜNFTIGEN MUSIK umschreibt. (a) Th. Mann übernimmt 1911 von Lublinski die Formulierung neue Klassizität in Verbindung mit der FORDERUNG NACH EINER ÜBERWINDUNG DES MUSIKDRAMAS R. WAGNERS. (b) 1920 interpretiert F. Busoni denselben Begriff im Sinne einer „jungen Klassizität" mit Blick auf W. A. MOZARTS MUSIK ALS ÄSTHETISCHES VORBILD und löst (c) einen verstärkten Gebrauch der Schlagworte neue Klassizität und nouveau classicisme aus wie auch das AUFKOMMEN DER GLEICHBEDEUTENDEN BEZEICHNUNG NEUER KLASSIZISMUS.

III. Die Orientierung an der Kategorie des Klassischen mündet um 1923 in den Gebrauch der Prägungen néoclassicisme und Neoklassizismus als STILISTISCHE KENNZEICHNUNGEN DES JÜNGSTEN SCHAFFENS VON I. STRAWINSKY.
(1) Die Ausdrücke néoclassicisme und Neoklassizismus finden bis in die 1940er Jahre nur geringe Resonanz und werden zumeist als ABWERTENDE SCHLAGWORTE verwendet. (a) In GEGENÜBERSTELLUNG ZU DEM AUF A. SCHÖNBERGS MUSIK GEMÜNZTEN BEGRIFF „NÉOROMANTISME" greift erstmals B. de Schloezer im Februar 1923 das ursprünglich polemische néoclassicisme mit positivem Bezug zu Strawinsky auf, welches 1925 – von Schloezer wieder ins Pejorative gewendet – im Dtsch. mit dem Substantiv Neo-Klassizismus übersetzt wird. (b) Die Kritik an der Verwendung von néoclassicisme ist hauptsächlich gegen die KONNOTATION DES AKADEMISCHEN UND EPIGONALEN gerichtet.
(2) Demgegenüber dienen seit der Uraufführung des *Octuor* von Strawinsky im Oktober 1923 VERWANDTE BEGRIFFSPRÄGUNGEN ZUR POSITIVEN CHARAKTERISIERUNG SEINES AKTUELLEN ŒUVRES. (a) Die franz. Rezeption bevorzugt die Formulierung NOUVEAU CLASSICISME neben der Bezeichnung classicisme. (b) Im Dtsch. herrscht der Ausdruck NEUER KLASSIZISMUS vor, der (c) häufig in enge Beziehung zu NEUE SACHLICHKEIT gebracht wird.
(3) Ausgehend von der franz. Musikauffassung heben die franz. und dtsch. Prägungen positiv MERKMALE DES KLASSISCHEN in einem mus. Stil der Gegenwart hervor, wie insbesondere (a) OBJEKTIVITÄT und (b) MUSIQUE PURE. (c) Weitaus seltener betonen die Kennzeichnungen ein ZITIERENDES, PARODIERENDES ODER VERFREMDENDES KOMPOSITORISCHES VERFAHREN.
(4) Mit Blick auf Strawinsky benutzt vor allem Th. W. Adorno die Vokabel Neoklassizismus zur BENENNUNG EINES RESTAURATIVEN UND REAKTIONÄREN MUSIKALISCHEN AUSDRUCKSKONZEPTS.

I. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. kommen das franz. néoclassique und das engl. neoclassical auf als VORWIEGEND ABWERTENDE BEZEICHNUNGEN FÜR EINE AN ÜBERLIEFERTEN STILISTISCHEN VORBILDERN AUSGERICHTETE KÜNSTLERISCHE PRAXIS.

(1) Seit 1861 akzentuiert der Begriff ANTIKISIERENDE STILMERKMALE in der Literatur und Malerei.
In Frankreich reagiert die Prägung néoclassique auf die 1843 mit Fr. Ponsards *Lucrèce* einsetzende Wiederentdeckung und Nachahmung der antikisierenden Tragödien des 17. Jahrhunderts. Ch. Baudelaire polemisiert 1861 mit dem Substantiv néo-classiques – in dieser Form der bislang früheste Beleg – gegen die „Neo-Klassiker" unter den Dramatikern und dem Publikum, welche die „sottise classique" unkritisch mitmachen und nicht das Unzeitgemäße dieser modischen Rückwendung in die Vergangenheit erkennen:

Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Teil VIII: *Pierre Dupont* (Rev. fantaisiste, Bd. III, H. 13, 15. 8. 1861 [aufgenommen in *L'Art Romantique*, Paris 1868]): En 1843, 44 et 45, une immense, interminable nuée, qui ne venait pas d'Égypte, s'abattit sur Paris. Cette nuée vomit les néo-classiques, qui certes valaient bien plusieurs légions de sauterelles. Le public était tellement las de Victor Hugo, de ses infatigables facultés, de ses indestructibles beautés, tellement irrité de l'entendre toujours appeler *le juste*, qu'il avait depuis quelque temps décidé, dans son âme collective, d'accepter pour idole le premier soliveau qui lui tomberait sur la tête... Cette nouvelle infatuation des Français pour la sottise classique menaçait de durer longtemps; heureusement des symptômes vigoureux de résistance se faisaient voir de temps à autre. Déjà Théodore de Banville avait, mais vainement, produit les *Cariatides*; toutes les beautés qui y sont contenues étaient de la nature de celles que le public devait momentanément repousser, puisqu'elles étaient l'écho mélodieux de la puissante voix qu'on voulait étouffer (39).

Im Engl. läßt sich unabhängig davon zwei Jahre später der Ausdruck neo-classical nachweisen – allerdings ohne erkennbar abwertende Konnotation. In seinem Beitr. *On the Classical and Romantic Schools of Engl. Lit.*, der in dem anon. herausgegebenen Buch *The Afternoon Lectures on Engl. Lit.* (London u. Dublin 1863) erschien, ordnet W. Rushton diejenigen Autoren der „Revived Classical, or the Neo-Classical School" zu, die ihren Stil an griech. und lat. Vorbildern geschult haben, und führt J. Dryden und A. Pope als „leaders of the neo-classical school" (72) an:

The term classical... was originally applied to the best Greek and Latin authors, whence it was extended to the Greek and Latin writers generally. When we speak of the classical school in English literature, we refer to those writers who have formed their style upon the ancient models, and, for the sake of distinction, we might call it the Revived Classical, or the Neo-Classical school (44).

Der Sprachgebrauch in den bildenden Künsten setzt gegen Ende des 19. Jh. ein. Im Zusammenhang mit der Darstellung antikisierender Bildinhalte verwenden zwei anon. Kritiker von Ausstellungen in der Londoner Royal Academy die Bezeichnungen neoclassic und neoclassicism – die Besprechung von 1893 ist wohl der erste Beleg für diese Substantivform:

The Athenæum (19. 2. 1881): The neo-classic, if not the Italian, mood of design is finely illustrated by N. Poussin's noteworthy picture, *St. John at Patmos* [zw.

1645 u. 1650]..., an admirable example... Although the masses of ruined architecture in the foreground are awkwardly disposed, this work is noble, solemn, and impressive, and worthy of a master whose genius lacked neither spontaneity nor activity, but unfortunately adopted a scholastic instead of a scholarly mode... (270 b);
The Times (6. 5. 1893): The fifth room is dominated by... Mr. [Arthur] Hacker's „Sleep of the Gods"... Mr. Hacker's mythology is, if the truth must be told, rather tiresome... A man must be a scholar before he can make neo-classicism even tolerable in art; and even then he had better paint what he sees than attempt to climb Olympus (17 b).

(2) Im mus. Zusammenhang zeigt das franz. néoclassique zu Beginn des 20. Jh. an, daß in Werken des 19. und frühen 20. Jh. EIN BEWUSSTER RÜCKGRIFF AUF KOMPOSITORISCHE TECHNIKEN UND ÄSTHETISCHE POSITIONEN DER MUSIK DES 18. UND ANBRECHENDEN 19. JAHRHUNDERTS wahrgenommen wird. Im Unterschied zur Begriffsauffassung in Literatur und bildender Kunst, deren Bezugspunkt in der als klassisch apostrophierten Antike liegt, wird die Bezeichnung néoclassique nur vage mit einer ‚klassischen' Epoche der Musikgeschichte verknüpft. Da der Begriff der ‚Wiener Klassik' im Franz. nicht so dominant ist wie im Dtsch. –

Fr. Michel, Art. *classicisme*, in: *Encyclopédie de la Musique*, hg. von dems., Bd. I (Paris 1958): ‚Les classiques', ce sont les compositeurs qui se situent entre les fils de Bach et Beethoven: c'est un usage sans aucun fondement, puisqu'on voit qu'il exclut Bach, Couperin etc. (555 a);
N. Dufourcq, Art. *classicisme*, in: *Larousse de la Musique* (Paris 1957): La première acception du terme désigne toute musique qui vise à la perfection, tout langage qui observe sobriété et équilibre, solidité et simplicité, tout discours musical qui suit des règles: qualité et raffinement de la mélodie, permanence d'un élément rythmique ou d'une basse, régularité de structure et de plan, symétrie des réparties, logique de programme tonal. Ainsi comprise, il semble qu'une musique classique existe à toutes les époques créatrices, depuis le XVIIIe siècle du motet jusqu'au XXe siècle de Fauré et Ravel (I, 201 a) –,

erstreckt sich die Epoche der ‚musique classique' auf das gesamte 18. Jh., so daß die in den 1920er Jahren häufig betonte Verbindung von nouveau classicisme oder néoclassicisme und dem Namen J. S. Bachs plausibel wird (vgl. dazu die Belege unten, in Abschn. III., passim).

(a) Die polemische Tendenz der Prägung néoclassique, mit der in Frankreich in den ersten Jahren des 20. Jh. hauptsächlich auf den bestimmenden EINFLUSS L. VAN BEETHOVENS AUF DAS SCHAFFEN VON J. BRAHMS abgehoben wird, erwächst nicht primär aus dem mit dem Präfix néo- angedeuteten Verstoß gegen das Originalitätspostulat der Romantik. Das Aufkommen des Begriffs folgt vornehmlich einer seit dem verlorenen Dtsch.-franz. Krieg 1870/71 und der Gründung der *Société nationale de Musique* 1872 offensichtlichen Ablehnung des dtsch. Einflusses auf die Musik des 19. Jahrhunderts.

In dem auf Vorlesungen an der Pariser *Schola Cantorum* aus den Jahren 1899 und 1900 zurückgehenden zweiten Band des *Cours de compos. mus.* (Paris o. J. [1909]) von V. d'Indy – dem bislang frühesten Beleg für den Gebrauch von néoclassique im mus. Zusammenhang – klingt dieser Hintergrund an. So spielt d'Indy die „korrekte und elegante Lösung" kompositionstechnischer Probleme in der „klassischen Schreibweise" von C. Saint-Saëns gegen die „so häufigen schwerfälligen Unbeholfenheiten im tonalitätsbezogenen Sinne" von Brahms „und den deutschen Neoklassikern" aus:

L'écriture musicale, chez Saint-Saëns, est toujours très classique; on rencontre parfois dans ses œuvres certaines juxtapositions de tonalités malaisément explicables; mais il sait toujours donner à ces voisinages difficiles une solution correcte et élégante, qui n'a rien de commun avec les lourdes maladresses tonales si fréquentes dans les œuvres de Brahms et des néo-classiques allemands (427).

R. Rolland macht 1902 in einer Kritik der dritten Symphonie von Brahms die abschätzige Konnotation des Präfixes néo- explizit. Dennoch entbehrt die Schilderung seines eigenen Eindrucks des polemischen Untertons; das Adjektiv néoclassique ist bei dem um Völkerverständigung bemühten Rolland wohl keine abwertende Vokabel, sondern in erster Linie ein neutraler Hinweis auf musikgeschichtliche Verbindungslinien. Singulär für den franz. Wortgebrauch ist auch drei Jahre später Rollands Charakterisierung von G. Mahlers symphonischem Schaffen als „néo-classique" und die Verwendung dieser Kennzeichnung für eine im Kontrast zu Mahlers Dirigat wohl strikt den Notentext befolgende Aufführungspraxis des Dirigenten F. Weingartner:

Les concerts (Rev. mus. Rev. d'histoire et de critique II, 1902): C'est une excellente œuvre néo-classique (s'il est possible toutefois d'être néo-quoi-que-ce-soit et excellent) (480);
Musique frç. et musique allemande (geschrieben 1905), in: ders., *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris 1908): Jamais je n'eusse imaginé qu'un orchestre allemand, dirigé par le premier *Kapellmeister* d'Autriche, eût été capable d'un tel méfait... J'ai autrefois critiqué la raideur néoclassique de Weingartner. Combien j'ai apprecié son robuste équilibre et son effort d'exactitude... (184); vgl. dazu die verwandte Idee einer *Neuklassischen Interpretation* von J. Leifs (Melos IV, 1924/25, 134 ff.);
La partie la plus importante de cet œuvre [von Mahler] est la suite de ses *Symphonies*... La pensée, au fond, est néo-classique, un peu molle et diffuse. La structure

harmonique est composite; le style de Bach, de Schubert, de Mendelssohn, s'y rencontrent avec celui de Wagner et de Bruckner; ...c'est un bric-à-brac opulent et criard (185 f.).

Im frühen 20. Jh. ist die Vokabel néoclassique im übrigen vorwiegend im Umkreis kritischer Äußerungen zur dtsch. Musik des 19. Jh. anzutreffen, sie verliert aber auch in der allgemeinen musikästhetischen Diskussion der Zeit nie ihren abfälligen Unterton. Im Zusammenhang mit der Suche nach einer nationalen Perspektive für die zeitgenössische Musik Frankreichs diskreditiert néoclassique – Debussys „néo-Beethovénien" ist Synonym – denjenigen Traditionsstrang der dtsch. Musik, der aufgrund der von P. Dukas als „Schematismus" bezeichneten Formverläufe als unergiebig gilt für eine „auf dem Prinzip der Ideenassoziation" gegründete franz. Musik:

Cl. Debussy, *Considérations sur la musique en plein air...* (Gil Blas XIII, 19. 1. 1903): Wagner n'a jamais servi la musique. Il n'a même pas servi l'Allemagne, puisqu'elle se débat présentement dans une atmosphère tétralogique où les uns marchent aveuglés par les derniers reflets de ce coucher de soleil, les autres tirent éperdument sur la formule néo-Beethovénienne qu'a laissée Brahms! (*Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure, Paris 1971, 78);
J. Marnold, Beitr. zur *Enquête sur l'influence allemande* (Mercure de France, Bd. XLV, Januar 1903): Aujourd'hui, la musique allemande se survit dans une agonie lamentable. Elle râle doucement sous le chloroforme néo-classique Mendelssohn-Brahms, ou stupéfiée de morphine romantico-wagnérienne (103 f.);
P. Dukas, *Le Nouveau Lyrisme* (Minerva, 15. 12. 1903): C'est maintenant par l'application du langage musical à des sentiments particuliers et plus complexes que les musiciens tenteront de s'ouvrir des voies nouvelles. Toute la musique moderne, à l'exception des œuvres de tendances néo-classiques, est basée sur le principe de l'association des idées (571);
ders., *César Franck* (La Chronique des Arts et de la Curiosité, 22. 10.1904): Ce qui la [l'œuvre] caractérise, avant tout, c'est son profond classicisme. Non pas un classicisme de pure forme, un remplissage plus ou moins stérile de cadres scholastiques comme en suscita par certaines l'imitation de Beethoven et plus tard de Mendelssohn, comme en produit encore chaque année le respect de vaines traditions. La musique de Franck se manifeste... de préférence, d'après l'ordonnance régulière des coupes consacrées par le génie des maîtres, mais ce n'est point de la reproduction des formes de la sonate ou de la symphonie qu'elle tire sa beauté. Ces grandes constructions sonores... s'édifient d'elles-mêmes, ainsi qu'il sied, sous l'impulsion nécessaire de son développement. Et c'est parce que, chez Franck, cette pensée est classique, c'est-à-dire aussi générale que possible, qu'elle revêt naturellement la forme classique, non pas en vertu d'une théorie préconçue ni d'un dogmatisme réactionnaire qui subordonnerait la pensée à la forme.
Les productions de cette espèce, semblables à des organismes dans lesquels la fonction crée l'organe, sont aussi différentes des schématismes de la plupart des néo-classiques qu'un corps vivant d'une cire anatomique (273 f.).

In späteren Jahren verliert der Ausdruck seinen ursprünglichen Bezug zur dtsch. Musik und bezeichnet schlichtweg eine kompositorische Verfahrensweise, die explizit und imitierend stilistische Merkmale früherer Stilepochen aufgreift (vgl. dazu auch die unten, III. (1)(a) u. (b), zit. Kritik B. de Schloezers 1925 an dem Wortgebrauch von néoclassicisme):

C. Mauclair, *L'Art Indépendant Frç.* (Paris 1919): Debussy n'affirmait une telle formule, qui est bien loin d'enclore tout son art aussi profond que subtil, que pour bien montrer son désir d'être, en dépit de sa réputation, un néo-classique, un fils des clavecinistes du XVIIIe siècle, un descendant de Rameau (136);
Les debussystes se sont opposés à l'autre conception de l'art néo-classique représentée par Vincent d'Indy et la *Schola Cantorum* avec autant d'intransigeance qu'à l'art d'académie et de Conservatoire (137).

Im Franz. tritt zunehmend pseudoclassique und pseudoclassicisme in gleicher Bezeichnungsfunktion neben das abwertende néoclassique (vgl. beispielsweise Formulierungen wie „Son [Strawinsky] retour en arrière maintenant à un pseudoclassicisme" von J. Marnold im Mercure de France, Bd. CLXXIII, 1. 7. 1924, 240, und die unten, III. (1)(a), zit. Belege von A. Lourié aus den Jahren 1925, 1928 und 1930/31).

(b) Ausgehend von der franz. Polemik insbesondere gegen Brahms, wird das Begriffswort ab 1910 vereinzelt als WERTNEUTRALE MUSIKGESCHICHTLICHE KENNZEICHNUNG in andere Sprachen übernommen.
In Rußland sind die Prägungen Neoklassiker (неоклассик [Neoklassik]) bzw. Neoklassik oder Neoklassizismus (неоклассицизм [Neoklassizism]) seit 1910 als Übertragung aus dem Franz. zu belegen. A. Lunačarskij bringt den Begriff Neoklassizismus in Verbindung mit einem „Teil der französischen Kritiker, einer ganzen Schule mit dem interessanten Vincent d'Indy an der Spitze", die es für „eine wichtige Aufgabe" ansehen, „den Einfluß Chopins zu paralysieren":

Культурное значение музыки Шопена (К 100-летнему юбилею) [*Die Bedeutung d. Musik Chopins für d. Menschheitskultur*] (Наша заря [Nascha sarja] 1910, H. 3): И неоклассицизм въ музыкѣ есть не что иное, какъ попытка вернуться къ строгимъ мужественнымъ ритмамъ, использовать музыку, какъ пользовались ею спартанцы, считавшіе свой дорійскій ладъ средствомъ, укрѣпляющимъ мужество, а мягкій и капризный ладъ лидійскій – источникомъ изнѣженности и разврата (47).
(Der Neoklassizismus in der Musik ist nichts anderes als ein Versuch, zu strengen, geordneten Rhythmen zurückzukehren, die Musik so zu gebrauchen, wie die Spartaner sie gebrauchten, die ihre dorische Tonart für

ein Mittel hielten, die Tapferkeit zu stärken, und die weiche und kapriziöse lydische Tonart – für eine Quelle von Verweichlichung und sittlicher Verkommenheit [zit. nach: Lunačarskij, *Musik u. Revolution*, hg. von G. Bimberg, Lpz. 1985, 64].)

Im Gegensatz dazu überträgt V. G. Karatygin die Ausdrücke ohne jegliche polemische Spitze auf M. Reger und später auch auf N. Medtner [Metner]. So spricht er 1911 in der Tageszeitung Речь [Retsch] von Reger als dem „jungen Führer des deutschen Neoklassizismus“ bzw. „der deutschen Neoklassik“ („молодой вождь германского неоклассицизма“) und rezensiert 1913 das Orchesterwerk *Eine romantische Suite*, op. 125 (1912) in derselben Zeitung als „eines der letzten Werke dieses begabten und fruchtbarsten deutschen ‚Neoklassikers‘“ („даровитейшего и плодовитейшего германского ‚неоклассика‘“); 1918 bezeichnet Karatygin in der Zeitung *Наш Век* [Nas Wek] den Komponisten Medtner als „Moskauer ‚Neoklassiker‘“ („Московский ‚неоклассик‘“) (zit. nach: *жизнь деятельностью статьи и материалы* [*Schisn Dejatelnost. Statij i Materialy*], Bd. I, Leningrad 1927, 205, 206 u. 191).

Im Dtsch. begegnet dieses Begriffsverständnis nur vereinzelt. Sieht man einmal ab von der eher abwertenden Prägung „Pseudoklassizisten“ für Komponisten, die im 19. Jh. nach vermeintlichen Formschemata des 17. und 18. Jh. arbeiteten (H. Schenker, *Ein Beitr. zur Ornamentik*, Wien [1904] [2]1908, 14), kommt der Bezug zu Brahms und Reger erst spät auf; im Engl. setzt er in den 1930er Jahren ein:

A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in d. Musik*, in: *Zur Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. 1919): Der Führer der äußersten Linken ist in Deutschland Arnold Schönberg... Ganz rechts verlieren sich dann die Talente entweder in den reinen Impressionismus... oder, wenn wir den 1916 gestorbenen Max Reger noch mit hinzunehmen, in den deutschen, Brahms fortsetzenden Neuklassizismus (144);
H. C. Colles, *Symphony and Drama 1850–1900*, The Oxford History of Music VII (London 1934): ...and here again there was documentary justification for the division in Schumann's famous ‚Neue Bahnen‘ article which proclaimed Brahms to be the leader of a neo-classicism (4);
V. Thomson, *Stravinsky's Late Beethoven* (New York Herald Tribune, 23. 3. 1944): Stravinsky cannot be reproached for his masterly distortions of classical shape and phraseology without the same indictment being held valid against the original neoclassic composer of them all, Brahms, who invented the looking-backward business, the taking of a style as his subject (*The Mus. Scene*, New York 1945, 100).

II. Am Anfang des 20. Jh. werden in Europa gesamtästhetische und nationale Erneuerungsbestrebungen mit der Idee des Klassischen verbunden. Vor diesem Hintergrund entwerfen im Dtsch. zwischen 1905 und dem Ende der 1920er Jahre Prägungen wie neue und junge Klassizität eine GEGEN ROMANTIK UND EXPRESSIONISMUS GERICHTETE UTOPIE VON MODERNER KUNST.

In Frankreich reagiert die positive ästhetische Zielbestimmung von classicisme bzw. classique auf die dtsch. Musik des 19. Jh. und insbesondere auf den dominanten Einfluß von R. Wagners Musikdramen. Die Proklamation, künftige franz. Musik müsse ‚klassisch‘ und nicht romantisch sein, impliziert die Forderung, daß sie nicht von dtsch. Einflüssen dominiert werden solle. L. de La Laurencie verdeutlicht 1903 in seinem Beitr. zur *Enquête sur l'influence allemande* (Mercure de France, Bd. XLV, 1903) die Verquickung von Nationalpsychologie und Romantikkritik:

Les Allemands compliquent en élargissant; nous simplifions en condensant, et M. Mithouard a fort justement signalé la tendance de notre art à devenir classique, dans le sens large du mot, c'est-à-dire à élaguer tout élément inutile à son but, à se cristalliser dans des formes définies issues de la loi du moindre effort (101);
De même, la conception du drame lyrique évolue, se libère de ses servitudes romantiques, devient plus foncièrement humaine. De nouvelles combinaisons s'imaginent, l'architecture sonore découvre de nouveaux types à construire, l'océan harmonique s'explore toujours plus profondément, avec plus de logique, de clarté et de subtilité. Nous sommes en train de suivre le conseil de Nietzsche et de „méditerraniser la musique“ (102).

Die zu dieser Zeit in allen Kunstbereichen spürbare Gegensätzlichkeit der Kennzeichnungen classique und néoclassique – letzteres als Synonym von pseudoclassique – klingt in dem programmatisch *La Renaissance classique* überschriebenen Vorw. L. Bertrands zur Gedichtsammlung *Les Chants Séculaires* von J. Gasquet (Paris 1903) an:

S'il est une chose notoire en ce moment et, dans tous les cas, digne de remarque, c'est qu'un grand nombre de bons esprits se sentent de plus en plus attirés par les doctrines littéraires (pour ne pas parler de la politique) qui, sur la plupart des points, contredisent les doctrines du siècle précédent. La critique avertie a déjà signalé comme qui dirait les premières velléités d'existence d'une école „néo-classique“. Dès à présent, on appelle de tous ses vœux ou on injurie par avance une résurrection du „classicisme“ ou encore de l'„humanisme“... Une étiquette est mise sur un groupe qui en est encore à chercher ses principes de cohésion...
Proclamons d'abord que s'il nous fallait accepter cette épithète de „classiques“ dont certains voudraient faire je ne sais quel épouvantail réactionnaire, elle ne serait point pour nous effrayer. Le discrédit que les romantiques ont jeté sur ce nom n'atteint pas ceux qui l'ont si glorieusement porté. Leurs mépris n'ont touché que les décadents du classicisme, petits talents médiocres dont les œuvres hybrides se distinguaient d'ailleurs malaisément de celles du premier Cénacle (II f.);
Confessons pourtant que les romantiques ont eu raison

de décrier les lieux communs des pseudo-classiques, lesquels, sous leur emphase déclamatoire, ne recouvrent que la banalité et le vide (XXVII).

Es entspricht der Vagheit des franz. Schlagworts classique, daß in mus. Hinsicht bis Anfang der 1920er Jahre unentschieden bleibt, welche aktuellen Kompositionen dieser Vorstellung einer zeitgenössischen ‚klassischen' Musik entsprechen (vgl. beispielsweise auch die oben, I. (2)(a), zit. Charakterisierung des Œuvres von C. Franck als classique bei P. Dukas 1904). Kontrovers wird insbesondere die Bewertung der Werke Cl. Debussys diskutiert, die erstmals und singulär L. Laloy 1908 mit dem Epitheton classique versieht:

La nouvelle manière de Claude Debussy (Grande Rev. XIII, 10. Februar 1908): Aujourd'hui, sans que rien soit abdiqué d'une finesse de sensation peut-être unique au monde, c'est un style serré, déterminé, affirmatif, plein; en un mot: classique. Evolution nécessaire autant qu'heureuse, ainsi que le montrent les exemples voisins de la littérature et de la peinture... (531);
vgl. dazu auch die in Laloys Aufsatz *Wagner et nos musiciens* (loc. cit. XIV, 1909) zit. Meinung von J. Huré: Au reste, l'on peut souhaiter aux musiciens modernes d'être enfin influencés par ces génies antiques qui ne permettaient pas à l'art musical d'exprimer les passions qui en déforment la beauté plastique, et lui réservaient seulement, ces émotions profondes, intérieures, qui altèrent à peine le visage de celui qui les ressent. Ainsi, nous n'entendrions plus de ces musiques frémissantes d'un éternel sourire, crispé, maladif, monotone, chères aux imitateurs de M. Debussy, ni de ces musiques enlaidies outrageusement de grimaces grotesques ou effroyables, œuvres des disciples de Wagner (561).

Nach dem ersten Weltkrieg bleibt das Leitbild einer „renaissance classique, non pas textuelle et de pure imitation..., mais profonde et intérieure", wie es J. Rivière zu Beginn seiner Herausgebertätigkeit der *Nouvelle Rev. Frç.* (Bd. XIII, Juni 1919, 8) entwirft, im Franz. aktuell und findet auch in Italien Verbreitung. So gibt G. Papini schon 1917 im Nachwort seiner in Florenz erschienenen Gedichtsammlung *Opera prima* der Überzeugung Ausdruck, daß die unterschiedlichen künstlerischen Strömungen der Gegenwart in „eine Art Klassik – eine *neue* Klassik" münden werden:

Io credo che si tornerà ad una specie di classicismo – a un classicismo *nuovo*, cioè senza modelli e precetti, che beneficierà di tutte le esperienze, ricerche e conquiste dei romantici, parnassiani, simbolisti e futuristi – ma che sarà, in ogni modo, classicismo, cioè opera d'arte nuda, compatta, ipercosciente, costretta ad una disciplina, sottomessa a salutiferi servaggi per raggiungere potenze e libertà in più alto grado (zit. nach d. Vorw. des Reprints d. Zs. *Ars nova 1917–1919*, Neapel 1992, 25 f.).

Und im Anschluß daran postuliert der Komponist Casella, daß der „wahre italienische ‚Futurismus' in der Musik" eine „Art Klassik" sein müsse, ein classicismo, der – mit den Worten des Schriftstellers, Komponisten und Malers A. de Chirico – „wohlverstanden, keine Rückkehr zu früheren Formen" bedeute:

A. Casella, *La nuova musicalità ital.* (Ars nova II, H. 1, Januar 1918): L'indole così modernamente, „nuovamente" italiana di quelle giovani musiche di cui sopra e di altre già in formazione mi fa credere – con fede sempre più convinta – che la musicalità nostra evolva verso una specie di classicismo, il quale compendierà in una armoniosa euritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività strawinskyana, dal freddo scientifismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi.
Questo è, secondo me, il vero nostro „futurismo" musicale (4 b);
A. Savinio [Pseudonym für de Chirico], *Fini dell'arte* (Valori plastici I, 1918/19): Classicismo che, beninteso, non è ritorno a forme antecedenti, prestabilite e consacrate da una epoca trascorsa: ma è raggiungimento della forma più adatta alla realizzazione di un pensiero e di una volontà artistica – la quale non esclude affatto le novità di espressione, anzi le include, anzi le esige.
...noi giungeremo ai fini massimi dell'arte: all'espressione classica (21).

(1) Im Dtsch. konkretisieren sich die Gegenströmungen zur Romantik und zum Expressionismus in Wortbildungen wie Neuklassizität oder neue Klassizität, die dem Schriftsteller S. Lublinski zur Kennzeichnung für einen ANGESTREBTEN DRAMATISCHEN UND LITERARISCHEN STIL dienen.
Lublinskis Begriffsverständnis wird in seinem Beitrag *Klassische Kunst* (Die Zukunft XII, Bd. 46, 1903/04) vorbereitet durch die Gleichsetzung von Klassizität mit „Sachkunst" (151) und „Sachlichkeit", die „im Gegensatze zu der höchst persönlichen Kunst der Romantiker" stehen; sein programmatischer Aufsatz schließt mit den Worten:

Die Frage, ob eine klassische Kunst heute möglich wäre, ist nun hoffentlich keine Frage mehr. In der heutigen Welt ist ungeheuer viel Sachlichkeit und Willens-Dämonie. Lange hat sie sich mit den leichteren Eroberungen des Naturalismus begnügt. Was aber soll nun kommen? Vielen dürfte die Romantik reichen Ersatz bieten. Objektivere und härtere Naturen würden aber in diesem Klima verkümmern. Ihnen bleibt nichts übrig als der Versuch, die verschlossenen Pforten der klassischen Kunst wieder aufzusprengen. Und wenn sie den Versuchungen der „Schönheit" widerstehen, können sie Großes erreichen (159).

In dem im selben Jahr veröff. Buch *Bilanz d. Moderne* (Bln 1904) präzisiert Lublinski seine Überzeugung, daß „die Übersättigung an dem grellen Farbenauftrag der bisherigen Moderne" die „Sehnsucht nach ‚Stil'" ausgelöst habe (350). Seine Formulierungen „neuklassische Stilmanier" (268) und „Neu-Klassiker" (350) sind jedoch – ganz im Sinne des pejorativen franz. néoclassi-

cisme bzw. néoclassique – Bezeichnungen für negativ bewertete, ‚epigonale' Strömungen. Die Abneigung gegen die Prägung Neuklassik klingt ebenfalls in der Korrespondenz des mit Lublinski befreundeten Schriftstellers P. Ernst an:

Brief an H. von Müller (9. 1. 1905 [Poststempel 5. 1. 1909]): Gewisse Constructionsformen habe ich aus der Sprache vor der Classik genommen, *nicht* um zu archaisieren, sondern um die Sprache voller zu machen und gegen die Verarmung, die seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts stattgefunden hat, zu kämpfen. Das ist das Einzige, was Einen auf die Idee des Archaistischen bringen kann, denn alles andere ist nur *klassisch*...
Immerhin sehen Sie, daß die Litteraten sich bereits der Sache annehmen und im Begriff sind, den Karren in den gewöhnlichen Dreck zu fahren. Passen Sie auf! Realismus, Symbolismus, Naturalismus, Neuromantik, weshalb sollen wird dann nicht auch eine Neuklassik haben? Passendes Pendant zur Heimatkunst, und Gelegenheit für diese verdammten Schmierer, in den Litteraturblättchen Artikel zu schreiben (zit. nach: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf u. d. neuklassische Bewegung um 1905*, hg. von K. A. Kutzbach, Emsdetten 1972, 68 f.).

Nur wenig später geht aus Lublinskis Briefen an Ernst hervor, daß er die eher abstrakte Bezeichnung Neuklassizität, als Adjektiv aber klassisch, für die gemeinsamen literarischen Ziele vorzieht:

Brief an Ernst (19. 2. 1906): Sie wissen, daß ich das Gleiche suche, wie Sie: Neu-Klassizität... (*op. cit.*, 186);
Brief an Ernst (14. 8. 1906): Auch werden wir zu beraten haben, wie wir praktisch unser neuklassisches Ideal – vielmehr klassisch schlechtweg – in der Ungunst neuromantischer Zeitläufte aufrecht erhalten werden... (*op. cit.*, 195);
vgl. auch Ernsts Bemerkung in seiner Abh. *Wilhelm von Scholz: „Meroe"* (1908): Man hat die Ziele, welche wir mit Andern verfolgen, als „klassizistisch" bezeichnet. Ich möchte das Wort als gänzlich unzutreffend ablehnen; wir wollen nicht irgendein Altes neu beleben, uns Anschauungen, Empfindungen, Gedanken vergangener Zeiten zu eigen machen; vielmehr sind wir uns bewußt, durchaus Menschen des 20. Jahrhunderts zu sein... Nicht Klassizismus erstreben wir, sondern Klassizität, nicht etwas Materiales, sondern etwas Formales: wir verlangen von uns, wenn wir ein Kunstwerk schaffen, daß... unsere Subjektivität, also auch eine etwaige Fähigkeit, mit der zu prunken wäre, zurücktritt vor dem objektiven Anspruch des Werkes... (Ernst, *Völker u. Zeiten im Spiegel ihrer Dichtung. Aufsätze zur dtsch. Lit.*, hg. von Kutzbach, München 1942, 274).

In Lublinskis Buch *Der Ausgang d. Moderne* (Dresden 1909) begegnen dann schließlich die Substantive neue, moderne und künftige Klassizität:

Der grösste Philosoph der Neuromantik [Fr. Nietzsche]... ist in Wahrheit nur ein Halbblutromantiker gewesen. Und zwar fast wider seinen Willen, und er hat mehrfach heroische Anläufe gewagt, um in die Welt einer neuen Klassizität hineinzugelangen (65);
Ein einsichtiger Leser wird bereits bemerkt haben, dass dieser Kampf gegen den Naturalismus und Impressionismus nur auf Grund eines Strebens nach klassischer Kunst geführt werden kann, wenn er mehr sein möchte als einfach Zerstörungslust und fröhliche Negation. Diese Tendenz musste sich ganz von selbst entwickeln, nachdem Tag für Tag die beiden herrschenden Richtungen der Literatur Probe dafür abgelegt hatten, dass ihr Können für synthetische Aufgaben nicht ausreichte. Damit wäre allerdings noch nicht erwiesen, ob unsere Zeit einer werdenden klassischen Kunst die günstigen Lebensbedingungen zu bieten hätte, oder ob sich dieser neue Versuch gegen alle Kräfte und Instinkte der Epoche durchsetzen müsste. Wäre es so, dann könnte man freilich um das Schicksal einer modernen Klassizität ernstlich besorgt sein, weil der Krampf und die Muskelanstrengung eines ewigen Krieges jede Sammlung und jede Möglichkeit zu einer Vervollkommnung zerstören könnte... In ihr [in unserer Zeit] lebt ein Streben nach Präzision, Einfachheit und geschlossener Einheit... (77);
Er [Ernst]... sprach... aus, dass die Dichter unserer angeblich klassischen Litteraturepoche in Wirklichkeit, unbeschadet ihrer persönlichen Grösse, höchstens Vorläufer einer künftigen Klassizität gewesen sind, wofür sie sich mit richtiger Erkenntnis selbst gehalten haben. Damit aber begann Paul Ernst den Kampf um den modernen Stil eigentlich als Erster... (160).

In der nun einsetzenden Rezeption wird dieses Insistieren auf dem Begriff der Klassizität und die Abgrenzung zu Neuklassik nicht beachtet. So spricht R. Kurtz in seinem Aufsatz *Die junge Generation* (Die Zukunft XVII, Bd. 67, 1908/09) unter Bezug auf Lublinski und Ernst sowohl von „Neuklassizismus" (59) als auch von „Neuklassik" (61). E. Blaß betitelt seinen Beitr. schlicht mit *Neuklassisches* (Das Blaubuch V, 1910, 1215 f.) und spricht von „Neo-Klassiker", „Neuklassizismus" und „Neo-Klassizismus" – der bislang früheste Beleg für diese Prägung; auch R. Müller-Freienfels greift die Bezeichnung „Neuklassizismus" in seinem gleichnamigen Art. (Das literarische Echo XIII, 1910/11, 624) auf in Verbindung mit der Einschätzung einer „nicht schülerhaften Abhängigkeit, sondern organischen Weiterentwicklung" dieser Bewegung. K. Hoffmann nennt seine von Nietzsches Einfluß ausgehende Abh. *Neuklassik u. Neuidealismus* (Die Tat III, 1911/12, 143), und Fr. Alafberg redet in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung vom 17. 9. 1911 ebenfalls von Neuklassik (301 b).
Von daher ist es nicht verwunderlich, daß diese ursprünglich um den Begriff der Klassizität zentrierte Strömung letztlich unter dem Stichwort *Neuklassik* (H. Bieber, in: *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.*, hg. von P. Merker u. W. Stammler, Bd. II, Berlin 1926/28, 469), als Art. *Neuklassik, Neuklassizismus* (G. von Wilpert, *Sachwörterbuch d. Lit.*, Stuttgart [6]1979, 549 b f.) oder gar als *Theories of Some German Neoclassicists* (A. C. Gorr, The Germanic Review XX, 1945, 138) in der Germanistik überliefert worden ist. Die veränderte Rubrizierung verdeckt dabei jedoch gerade den begrifflichen Anknüpfungspunkt für die 1911 ein-

setzenden parallelen mus. Bestrebungen, die eben die von Lublinski akzentuierte Kategorie der Klassizität aufnehmen.

(2) Von der Literatur ausgehend umschreiben seit 1911 Wortbildungen wie neue und junge Klassizität das IDEAL EINER ZUKÜNFTIGEN MUSIK.

(a) S. Lublinskis Prägung neue Klassizität wird 1911 von Th. Mann in Verbindung mit der FORDERUNG NACH EINER ÜBERWINDUNG DES MUSIKDRAMAS R. WAGNERS aufgegriffen. Die ausdrückliche Distanzierung von den anfänglich bewunderten Wirkungsmechanismen der Musik Wagners beginnt bei Mann schon 1908 und mündet drei Jahre später in den für die österreichische Zs. *Der Merker* geschriebenen und auf Mai 1911 datierten Beitr. *Auseinandersetzung mit Wagner.* Seiner Wagner-Kritik stellt er ein neues Kunstideal zur Seite, welches als „Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts" sich von Wagners künstlerischem Schaffen „sehr wesentlich" und „vorteilhaft" unterscheiden solle. Manns Formulierung „eine neue Klassizität... muß kommen" nimmt auf die Prägung des mit ihm befreundeten Lublinski Bezug, die dieser 1909 geprägt hatte (vgl. oben, II. (1)):

Auseinandersetzung mit Wagner (Der Merker II, 1910/11): In Wahrheit ist heute in der höheren Jugend viel Wagnerkritik, viel instinktives, wenn auch stummes Mißtrauen, ja, es muß gesagt werden, viel Gleichgiltigkeit gegen Wagner vorhanden. Und wie könnte es anders sein? Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglückselig im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, – irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, – eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen (799); nachgedruckt in NZfM LXXVIII, 1911, 476 f.

Die „eigentlich unverantwortlich skizzenhafte und journalistische Abfertigung eines Gegenstandes, den auf eine gründliche und entscheidende Weise zu behandeln eigentlich der Augenblick gekommen wäre", die gleichwohl aber von „der Krise, in der ich mich dieser Kunst gegenüber befinde, ...keine Vorstellung" gebe (Brief an E. Bertram, 11. 8. 1911, zit. nach: *Thomas Mann an Ernst Bertram,* hg. von I. Jens, Pfullingen 1960, 10), provoziert die Redaktion der Zs. in einer anschließenden „Nachschrift" zur Bewertung des „Inhalts" als „bekämpfbar" und als „seltsame..., wenn auch sicher vorübergehende Strömung in unserem Geistesleben" (799).

Noch bevor der Aufsatz Manns im Juliheft des *Merker* bzw. am 3. August in der NZfM erschienen ist, übernimmt der Komponist H. Tiessen auf bislang nicht zu eruierendem Wege im April 1911 unter Berufung auf Mann das Schlagwort von einer „neuen, modernen Klassizität"; in Abgrenzung zu einem „Musiktreiben mit rückschraubender Tendenz" – gelegentlich der Erwähnung von M. Reger erscheint Tiessen dafür der Begriff einer „modernen Klassizität" unzutreffend –, postuliert er, daß es „keine Rückkehr, immer nur einen neuen Weg zur neuen Klassizität" gibt, die sich durch sogenannte „Reinlichkeitsbestrebungen" in der Musiksprache von R. Strauss anzukündigen scheine:

Wo steht Strauss mit seinem Rosenkavalier? (Allgemeine Musik-Zeitung XXXVIII, 1911): Wir haben zwei Grundformen des Seins: Beharrlichkeit und Bewegung... Oder: Klassizität und Romantik.
Das Ziel der Bestrebungen auf allen Gebieten ist die Form der notwendigen, allgemeinen Gültigkeit. Das Ziel der Kunst ist Klassizität... (391 a);
Der Standpunkt unsrer modernen Musik ist, mit Ausnahme Regers, durchaus dieser romantisch-individuelle, und sie geht erst in a l l e r letzter Z e i t unter neuem Kurs. Die Aufgabe unsrer nächsten Zukunft ist es, die Lücken aus unserm modernen Kunstleben zu beseitigen, die unsern letzten Fortschritten naturgemäß bisher zum Ausgleich die Wage hielten. D. h.: die sich zunächst noch als Selbstzweck aufdrängenden Errungenschaften der Neu-Romantik für die Gestaltung einer neuen, modernen Klassizität zu gewinnen, wie es die Literatur bereits seit längerem tut. (Z. B. Thomas Mann) (391 b);
Strauß befindet sich zur Zeit in einem seltsamen kritischen Stadium. Etwa seit der Domestica läßt er deutlich fühlen, daß ihm das Vorangehende... nicht mehr genügt. Da kam zunächst die Domestica. Allerdings ist es reichlich töricht, aus ihrer Viersätzigkeit irgend eine „Rückkehr" zu konstruieren. Es gibt keine Rückkehr, immer nur einen neuen Weg zur neuen Klassizität. (Das Musiktreiben mit rückschraubender Tendenz ist Privatangelegenheit.) Und den Weg zur neuen Klassizität betritt er in der Domestica unverkennbar. Er beginnt, persönlich über der Situation zu stehn. In Mitteln und Form sind Reinlichkeitsbestrebungen wahrnehmbar, die sie zum vorangehenden blühend-romantisch-subjektiven Heldenleben in entschiedenen Gegensatz stellen...
Er steht seit der Reife und Distanz der Domestica auf der Wasserscheide zum neuen Klassizismus [sic]... Man könnte fast glauben, daß der Rosenkavalier... wie ein großes Kolon auf ein Bevorstehendes weise und uns die letzte Erfüllung in Aussicht stelle, die uns... in festgespannter Gestaltung den reinen Typus moderner Klassizität gibt.
...Die Beantwortung des Einwandes, daß uns in Reger die moderne Klassizität bereits gegeben sei, wäre einer besonderen Abhandlung wert.

Gleichgiltig, wie Strauß sich noch gebärdet: wir haben ihm in jedem Falle den Bereicherer zu danken; er hat die Musik durch neues Ringen hindurch bis dicht an die neue Selbstverständlichkeit, Klassizität geführt (392 a f.);
vgl. auch Tiessens Äußerung in *Das Verhältnis zum heutigen Schaffen* (Melos IV, 1924/25): Als ich vor etwa dreizehn Jahren mit dem Musikleben und den Meinungen anderer Fühlung zu nehmen begann, regte sich in mir instinktiv eine partielle Opposition gegen den neuromantischen Zeitgeist, in dem ich wurzelte... Mit einem Wort: der Gedanke einer n e u e n K l a s s i k beschäftigte mich (74).

Lit.: H. R. Vaget, Thomas Mann u. d. Neuklassik, Jb. d. dtsch. Schiller-Ges. XVII, 1973.

(b) F. Busoni bezieht die Kategorie einer zeitlosen, für die zukünftige Musikentwicklung maßgeblichen Klassizität wohl erst um 1920 in sein musikästhetisches Denken ein. Die Wurzeln seines Begriffsverständnisses, das sich auf W. A. Mozarts Musik als ästhetisches Vorbild beruft, reichen allerdings zurück bis zu seinem *Entwurf einer neuen Aesthetik d. Tonkunst*. Busonis in der Erstausg. (Triest 1907) noch durch Unterstreichung hervorgehobenes Credo –

Der Geist eines Kunstwerkes, das Maass der Empfindung, das Menschliche, das in ihm ist – sie bleiben durch wechselnde Zeiten unverändert an Werth; die Form, die diese drei aufnahm, die Mittel, die sie ausdrückten, und der Geschmack, den die Epoche ihres Entstehens über sie ausgoss, sie sind vergänglich und rasch alternd (88) –,

und sein Ausruf –

Mozart! den Sucher und den Finder, den grossen Menschen mit dem kindlichen Herzen, ihn staunen wir an, an ihm hängen wir; nicht aber an seiner Tonica und Dominante, seinen Durchführungen und Codas (93) –,

umschreiben die schon in diesen Jahren zugrundeliegende Vorstellung einer ‚überzeitlichen', dem linearen, historischen Fortschrittsdenken enthobenen Musiksprache, dem ein von sogenannten „Meistern" und „Klassikern" beherrschtes Geschichtsbild zur Seite gestellt ist (94, Anm. **).
In einem zu Lebzeiten unpubl. Ms. vom 12. 5. 1919 mit der Überschrift *Mus. Rückblick u. Ausblick* erhebt Busoni auf der Basis seiner musikgesch. Bewertung der Wirkung von Mozart und Wagner erstmals die Forderung, daß es an der Zeit sei, „etwas wieder zu schaffen, das besteht" – er gebraucht das Präsens –, daß eine „neue ‚klassische' Kunst" not tue:

Mein Leben fällt in eine Zeit, da Beethoven geistig und Wagner praktisch das musikalische Reich tyrannisierten.
Zwischen der Geistesgrösse und der Machtgrösse jener beiden Namen durfte allenfalls noch ein Chopin... sich einreihen...
...die anderen waren Nebenpersonen..., und sie zählten zum Gefolge des einen oder des anderen jener beiden Ersten. – Bach spielte im Musikleben die Rolle, die die Kirche in der heutigen Gesellschaft einnimmt, Mozart aber war in Wahrheit in den Hintergrund gerückt. Wo er wieder auftauchte, wurde er völlig missverstanden, lächelnd angehört und angeschaut, wie ein Kind, das im Empfangszimmer des Hausherrn erscheint. An diesem Missverständnis scheiterte die Entwicklung der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert.
Hätten wir uns an Mozart erzogen und hätten wir an Berlioz nicht genörgelt, wir wären heute weiter und sicherer... Wir verliessen auch – ohne es zu merken – allmählich die Bezirke der Musik, um die der „Weltanschauung" zu betreten: wir verloren die Freude an dem reinen Spiel, verbohrten uns in das „Tiefe", zwangen uns zum Langweiligen... Wir blieben allmählich zurück, indem wir den schwer errungenen Sieg Wagners über seine Zeit hinaus aufrecht hielten...
Nun gilt es nicht, Bestehendes umzuwerfen, sondern etwas wieder zu schaffen, das besteht. Eine neue „klassische" Kunst tut not. Klassisch: schön, meisterlich, bleibenden Wertes, einfach und eindringlich. Alles Experimentelle vom Anfang des 20. Jahrhunderts soll verwendet werden, einverleibt werden in das kommende Definitive. Viel lernen, viel arbeiten und dabei viel Freude erleben, um viel Freude zu spenden...
...der Gesang: Lossagen von dem hindernden Uebergewicht textlicher Deutungen und Rückkehr zum Selbstzweck. Die Oper: ein Spiel; der Text: ein Vorwand, um Musik zu machen; Kürze und Kurzweile, häufige Cäsuren, viel Luft. Die Fenster offen.
Und kein bedeutsames Stirnrunzeln beim Zuhören: sondern Lächeln und Tränen... (zit. nach d. gekürzten Abdruck mit d. nicht von Busoni stammenden Titel *Gedanken zu einer „Neuen Klassizität"*, Musica Viva, Oktober 1936, 27 f.).

Kaum ein Jahr später präzisiert Busoni seine Überlegungen ohne Nennung von Mozart in einem auf den 20. 1. 1920 datierten offenen Brief an P. Bekker. Diese Bemerkungen, die unter der Überschrift *„Neue Klassizität"? Ein Brief* (Frankfurter Zeitung u. Handelsblatt, 7. 2. 1920) veröffentlicht wurden – in Busonis Sammelband *Von d. Einheit d. Musik* (Bln 1922) bezeichnenderweise mit dem Titel *„Junge Klassizität"* (275) –, nehmen Bezug auf Bekkers gegen H. Pfitzner gerichteten Aufsatz *Impotenz – oder Potenz?* und vertiefen die Gedanken der vorangegangenen Skizze. Im wesentlichen kristallisieren sich drei Bestandteile in Busonis Programm einer zukünftigen „jungen Klassizität" heraus: erstens die Betonung einer „Einheit" der mus. Sprache, der an Stelle der in verschiedene Gattungen ‚zerfallenen' Ausdrucksbereiche Rechnung getragen werden müsse; zweitens die Neubewertung der Melodie, die den Platz der thematisch-motivischen Arbeit einzunehmen habe; und drittens die Schaffung einer ‚objektiven' und absoluten Musik, welche einzig auf die „Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas)" abzielen dürfe, nicht aber als Programmusik auf das ominös „Sinnliche" und die Subjektivität des Komponisten:

Zu jeder Zeit gab es – muß es gegeben haben – Künstler, die an die letzte Tradition sich klammerten, und solche, die sich von ihr zu befreien suchten. Dieser Dämmerungszustand scheint mir der stabile zu sein; Morgenröten und volle Tagesbeleuchtungen sind perspektivische Betrachtungen zusammenfassender und gern zu Ergebnissen gelangender Historiker. – Auch die Erscheinung von einzelnen in der Karikatur mündenden Experimenten ist eine ständige Begleiterin der Evolutionen: bizarre Nachäffung hervorspringender Gesten jener, die etwas gelten; Trotz oder Rebellion, Satire oder Narrheit. In den letzten 15 Jahren ist derartiges wieder dichter aufgetreten, es fällt um so stärker auf nach dem Stillstand der 80er Jahre, der in der Kunstgeschichte recht vereinzelt dasteht (und leider gerade mit meiner eigenen Jugend zusammenfiel). Aber das Allgemeinwerden der Uebertreibung – womit heute bereits der Anfänger debutiert – weist auf die B e e n d i g u n g eines solchen Abschnittes; und der nächste Schritt, den der Widerspruch fördernd herbeiführen muß, ist der, der zur neuen Klassizität lenkt.
Unter einer „jungen Klassizität" verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen. Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein – zuerst...
Diese Kunst soll aber – um in ihrer Neuheit rein zu erstehen, um dem Historiker wirklich ein Ergebnis zu bedeuten – auf mehreren Voraussetzungen basieren, die heute noch nicht völlig erkannt sind. Als eine der wichtigsten von diesen noch nicht erfaßten Wahrheiten empfinde ich den Begriff der E i n h e i t in der Musik. Ich meine die Idee, daß Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und daß sie selbst nicht in verschiedene Gattungen zerfällt... Darum sollten Sie nicht von „Instrumental-Musik" und „dem echten Symphoniker" sprechen...
Zur „jungen Klassizität" rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wieder-Ergreifen der Melodie – nicht im Sinne eines gefälligen Motives in der guten Lage eines Instrumentes – sondern der Melodie als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und E r z e u g e r i n der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie.
Ein Drittes – nicht minder Wichtiges – ist die Abstreifung des „Sinnlichen" und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität – das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke – ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das „befreiende Lachen" Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit – Und a b s o l u t e Musik. Nicht Tiefsinn und Gesinnung und Metaphysik; sondern: – Musik durchaus, destilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen Bezirken entlehnt sind. Menschliches Empfinden – aber nicht menschliche Angelegenheiten – und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt.
Maße des Künstlerischen beziehen sich nicht nur auf die Proportionen, auf die Grenzen der Schönheit, die Wahrung des Geschmackes – sie bedeuten vor allem: einer Kunst nicht die Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen. (Beispielsweise in der Musik: die Beschreibung.) (1 a–c).

Den auffälligen Wechsel von der Formulierung neue Klassizität zu dem Ausdruck junge Klassizität kommentiert Busoni wenig später in zwei Briefen; es ist nicht auszuschließen, daß sein späteres Beharren auf dem Adjektiv jung auch eine Reaktion auf die direkt anschließenden und im nächsten Abschn. beschriebenen Bestrebungen darstellt, in Anknüpfung an Busonis Zeitungsartikel Kennzeichnungen wie neue Klassizität oder neuer Klassizismus schlagwortartig auf Komponisten wie Cl. Debussy oder M. Ravel zu übertragen:

Brief an G. Selden-Goth (7. 2. 1921): Überdies – um zu Ihrem Artikel [*Das Goethesche in Busoni*, Musikblätter d. Anbruch III, 1921, 37] zurückzukehren –, machen Sie dem Leser nicht klar, w o r i n „die Versuche des letzten Jahrzehntes"... b e s t e h e n. Sie verschweigen, daß ich an diesen Versuchen einen thätigen Anteil genommen, und daß die Verbreitung meiner kleinen Aesthetik sie... zu einem gewissen Grade v e r a n l a ß t hat! – Die V e r j ü n g u n g – ein architektonischer Terminus technicus – besagt, wie Sie wissen, die Verschlänkung, die Verfeinerung der Linie. (Darum nicht:

n e u e Klassizität

(wogegen ich mich wehre, weil dies wie eine Rückkehr klingt) sondern

j u n g e Klassizität.)

(*Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, hg. von G. Selden-Goth, Wien, Lpz. u. Zürich 1937, 60 f.);
Brief an einen seiner Söhne (18. 6. 1921): ...bereits vor über zwei [sic] Jahren habe ich – wie du weißt – das Wort der ‚jungen Klassizität' in die Welt geworfen und habe ihm damals Popularität geweissagt. Es geht mir eigentümlich damit, denn heute zirkuliert das Wort, ohne daß man noch weiß, w e r es geprägt hat. So heißt es zuweilen, auch Busoni folge der neuen Klassizität...! Man brauchte kein Prophet zu sein, sie zu ersinnen. Nach einer bedenklich langen Reihe von Experimenten... muß das Bedürfnis umfassender Sicherheit im Stile sich melden. Aber – wie mit allem anderen – wurde ich auch mit diesem mißverstanden, indem die Menge Klassizität als etwas Zurückgreifendes auffaßt.... Meine Idee (vielmehr Empfindung, persönliche Notwendigkeit eher als konstruiertes Prinzip) ist, daß die j u n g e K l a s s i t ä t eine Vollendung bedeute in zweifachem Sinne: Vollendung als P e r f e k t i o n und Vollendung als Beendigung, C o n c l u s i o n vorausgegangener Versuche (zit. nach: E. Debusmann, *Ferruccio Busoni*, Wiesbaden 1949, 14).

In dem *Offenen Musik-Brief von Ferruccio Busoni* an den Schriftleiter Fr. Fr. Windisch der Zs. *Melos* (III, 1921/22) läßt Busoni schließlich jegliches Adjektiv fallen und betont in Ablehnung eines „Neo-Expressionismus" die in seinen Briefen akzentuierte a-historische und ästhetische Komponente des Begriffs: er verlange nur, „daß die Proportionen der Maße, des Klanges, der Intervalle kunstreich verteilt werden, daß eine Schöpfung – wie sie auch immer angelegt oder geartet

sei – sich zum Range der Klassizität in dem ursprünglichen Sinne endgültiger Vollendung erhebe. Ich denke, mich deutlich genug ausgedrückt zu haben" (61).

*

Exkurs: Busonis Wahl des Substantivs Klassizität statt Klassizismus ist sicherlich beeinflußt von der in den 1910er Jahren zu beobachtenden Diskussion um den Futurismus, in der die jeweiligen Positionen mit Schlagworten belegt wurden, die im Anschluß daran zu politischen Chiffren herunterkamen (vgl. auch beispielsweise A. Scherings oben, I. (2)(b), u. A. Louriés unten, III. (1)(a), angeführte Klassifizierungen der mus. Strömungen mit rechts und links). Eine der pejorativen Vokabeln, die Busoni bei seiner Begriffswahl bestimmt haben könnten, lautet dtsch. Passéismus, franz. passéisme und engl. passeism (von franz. le passée, die Vergangenheit). Der wohl früheste Beleg für diese diffamierende Bezeichnung ist ein franz. Zeitungsbeitr., den Busoni kannte, da er ihn in dem 1912 geschriebenen Aufsatz *Futurismus d. Tonkunst* zitiert (abgedruckt in: *Von d. Einheit d. Musik*, loc. cit., 184 ff.). Der mit „Séris" gezeichnete Art. *Le futurisme mus.* (La Liberté, 1. 3. 1912) führt die Proklamation eines anon. Vertreters dieser Richtung mit den folgenden Worten an:

„Les compositeurs actuels, passéistes soi-disant modernes, sont juste dignes de notre dédain, puisqu'ils prétendent échafauder des œuvres originales en employant des matériaux surannés. Nous voulons aller vers la musique avec une âme vierge, primitive, et nous n'userons que de moyens inemployés" (2 e).

Die Prägung, die bis in die 1960er Jahre im Engl. und Franz. allgemein als abwertende Vokabel für retrospektive künstlerische Tendenzen dient (vgl. *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, Bd. XI, 304 b, und *Trésor de la langue frç.* XII, Paris 1986, 1104), motiviert wohl die in den 1910er Jahren erkennbare Vorsicht im Umgang mit dem Substantiv Klassizismus. (Die im *Trésor*..., 1105, irrtümlich angeführte Belegstelle d. späteren amerikanischen Präsidenten Th. Roosevelt geht wohl auf einen Übertragungsfehler in La Rev. XXIV, Bd. CII, 1913, 126 a, zurück.)

*

(c) Im Verlauf der 1920er Jahre löst Busonis Begriffsauffassung nicht nur einen verstärkten Gebrauch des von ihm nachträglich mißbilligten Schlagworts neue Klassizität aus, sondern ist auch der Anknüpfungspunkt für das Aufkommen der gleichbedeutenden Bezeichnung neuer Klassizismus.

Die seit 1921 belegbare und von Busonis Interpretation beeinflußte franz. Prägung nouveau classicisme kann die Übertragung sowohl der Wortbildung neuer Klassizismus als auch des Ausdrucks neue Klassizität darstellen, da das Substantiv Klassizität kein wörtliches Pendant im Franz. besitzt.

Neben Ph. Jarnach (*Das Stilproblem d. neuen Klassizität im Werke Busonis*, Musikblätter d. Anbruch III, 1921, 16, und – mit Betonung von „junger Klassizität" – *Das Romanische in d. Musik*, Melos IV, 1924/25, 193), M. Brillant, der 1921 die franz. Kunst im Aufbruch „vers un nouveau classicisme" sieht (*Les Œuvres et les Hommes*, Le Correspondant, 25. 2. 1921, 744), und R. Petit, der im Mercure de France, 1. 11. 1924 (Bd. CLXXV, 817), den Begriff „jeune classicisme" ins Franz. einführt, ist insbesondere E. Wellesz für die Tradierung von Busonis Wortgebrauch verantwortlich. Auf Wellesz geht dabei wohl auch die Formulierung neuer Klassizismus zurück, die er erstmals im Oktober – nur wenige Monate nach Busonis Zeitungsart. – an Stelle der Formulierung neue Klassizität gebraucht (*Maurice Ravel*, Musikblätter d. Anbruch II, 1920, 546). Da der Einfluß des pejorativen franz. néoclassicisme auszuschließen ist und Wellesz in einer weiteren Publ. die mit der Idee der „serenitas" gekoppelte „Rückkehr zu Mozart" in Busonis Sinne korrekt als „Schaffung einer neuen Klassizität" anspricht (*Der Stil d. letzten Werke Debussys*, loc. cit. III, 1921, 50 ff.), steht zu vermuten, daß diese Substitution nicht Folge inhaltlicher Überlegungen ist, sondern schlicht eine aufgrund der Vagheit beider Substantive naheliegende Verwechslung. So kehrt Wellesz dann auch wieder in seinem einflußreichen und ins Engl. übersetzten Beitr. *Probleme d. modernen Musik* (loc. cit. VI, 1924) anläßlich der Klärung der „Schlagworte..., womit man das Essentielle der musikalischen Bewegung der letzten Jahre zu erfassen versuchte" (393), zu seiner ursprünglichen und ungenauen Rezeption zurück und behauptet in dem mit *Neuer Klassizismus* betitelten Abschn., daß zuerst Busoni „vom Kommen einer neuen Periode des Klassizismus gesprochen" habe (397).

Daß diese Begriffsverwechslung die Rezeption der Ideen Busonis prägt und gerade im Blick auf die Bewertung von I. Strawinskys Musik nachwirkt, zeigen die unten, in den Abschn. III. (2)(a) u. (b) zit. Besprechungen, in denen vereinzelt noch die aufschlußreiche Kategorie der Serenitas auf Busonis Konzept hinweist.

Den starken Einfluß auch von Busonis originaler Wortverwendung auf die gesamtästhetische Diskussion der 1920er Jahre läßt beispielsweise ein Beleg aus dem kunstwiss. Bereich erkennen, wo G. Schiefler (*Meine Graphiksammlung*, Hbg [[2]1927] NA 1947) einen Holzschnitt E. Heckels mit den Worten „es weht eine Luft neuer Klassizität in ihm" beschreibt (56). Und noch die bezeichnenden Ausführungen im Art. *klassisch* der von A. Einstein herausgegebenen 11. Auflage des RiemannL (Bln 1929) –

Unter „neuer Klassizität" versteht man die Wendung der sogenannten Neuen Musik zum Stil der Klassiker,

zu einem harmonischen, aber rein formalen Tonspiel, ohne die Affektbetontheit der echten Klassik (I, 899) –,

erlauben einen Rückschluß auf die Langlebigkeit der Begriffsprägung. Erst im Verlauf der späten 1940er Jahre treten die Ausdrücke neue Klassizität und neuer Klassizismus zunehmend zurück und weichen der Bezeichnung Neoklassizismus.

III. Die in den ersten beiden Dekaden des 20. Jh. erkennbare Orientierung an der Kategorie des Klassischen mündet um 1923 in den Gebrauch der Prägungen néoclassicisme und Neoklassizismus als STILISTISCHE KENNZEICHNUNGEN DES JÜNGSTEN SCHAFFENS VON I. STRAWINSKY; bis in die 1940er Jahre können sich diese jedoch nicht gegenüber den geläufigeren Ausdrücken nouveau classicisme und neuer Klassizismus durchsetzen.
In den bildenden Künsten werden neoclassicismo und Neoklassizismus als stilistische Bezeichnungen weitaus leichter angenommen (zum franz. Wortgebrauch in der bildenden Kunst vgl. die Belege von Chirico und Severini im nächsten Abschn.): C. Carrà greift in Italien – nicht ohne programmatische Absicht – schon 1920 den Ausdruck in Verbindung mit dem um 1800 wirkenden Bildhauer A. Canova auf (*Canova e il Neoclassicismo*, Valori plastici II u. III, 1919/20 u. 1920/21); nur wenig später wird im Dtsch. die Vokabel Neoklassizismus ohne jede abfällige Nuance zur Klassifikation der Gegenwartskunst herangezogen:

I. Puni, *Zur Kunst von heute* (Das Kunstblatt VII, 1923): Dieser Umstand, glaube ich, läßt darauf schließen, daß der sogenannte Neo-Klassizismus eine Variation und nicht eine Reaktion wider den Kubismus ist, indessen der mögliche „Neo-Naturalismus" seine Basis nicht in der Zeichnung finden sollte... (201);
O. Schürer, *Der Neoklassizismus in d. jüngsten franz. Malerei* (Jb. für Philologie I, 1925): Um das Überraschende dieser jüngsten Zuwendung zum Klassizismus in Frankreich gebührend einzuschätzen, – überraschend sogar im Lande stets latenter Klassik –, hat man sich der unmittelbar vorangehenden Strömungen moderner Malerei zu erinnern: des Fauvismus, des Futurismus, des Kubismus, – dreier unter sich grundsätzlich verschiedener Kunstweisen, die aber ein gemeinsames Gegenüber zu jenem sie ablösenden Neoklassizismus dennoch zusammenzuschließen scheint. Dies Gemeinsame sei hier summarisch formuliert als das Prinzip der Abkehr von konventioneller Wirklichkeitserfassung, demgegenüber nun der Neoklassizismus jäh und scheinbar abrupt zur naturgegebenen Sehweise der Konvention zurückzubiegen schien (427);
(Die Bestimmung „neuer Klassizismus" hätte in Deutschland eine wesentlich andere Bedeutung gehabt wie in Frankreich, konnte im Deutschland des Nachexpressionismus auch nicht aufkommen) (442).

(1) Vor dem Hintergrund der abwertenden Konnotation von néoclassicisme finden dieses und im Anschluß daran Neoklassizismus als mus. Kennzeichnungen bis in die 1940er Jahre nur vereinzelt Resonanz und dienen überwiegend als ABWERTENDE SCHLAGWORTE. Dem vagen Begriffsinhalt nach sind die Ausdrücke mit nouveau classicisme und neuer Klassizismus durchaus vergleichbar, das Präfix néo- bzw. Neo- akzentuiert jedoch die negative Beurteilung und Interpretation des Angesprochenen, während im Gegensatz dazu die Adjektive nouveau und neu eine positive Auffassung mit Hervorhebung der progressiven Bedeutungskomponente signalisieren.
M. Brillant ist einer der wenigen franz. Autoren, die den hier auf die bildende Kunst bezogenen Begriff nouveau classicisme offenkundig nicht im sonst üblichen emphatischen Sinne auffassen, sondern ihm genauso kritisch gegenüberstehen wie néoclassicisme:

Les Œuvres et les Hommes (Le Correspondant, 25. 2. 1921): Nous semblons donc être en marche vers un nouveau classicisme...
Puisqu'ils veulent, au surplus, laissons-les s'orienter vers l'académisme... D'ailleurs nos poètes (depuis les néo-classiques jusqu'aux anarchistes de lettres) et nos musiciens, les plus jeunes du moins (fussent-ils polytonistes), suivent le même chemin, qu'ils appellent classique (744).

Brillants Bemerkung, daß auch „unsere Musiker... dem... Weg folgen, den sie klassisch nennen", bezieht sich auf ein Manifest der „Les Six" genannten Komponistengruppe aus dem Jahre 1920, in dem die programmatische Stellung des franz. Leitbegriffs classicisme für die kompos. Neuorientierung aufscheint:

Die echten französischen Traditionen müssen wieder aufgenommen werden, die auf der Scheu vor der Emphase und der gefühlsmäßigen Übertreibung beruhen. Es gilt, allen romantischen Geist zu verbannen und das rechte Gleichgewicht von Gefühl und Vernunft herzustellen, das den französischen Klassizismus [classicisme] kennzeichnet (zit. nach: H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Bln 1951, 125).

Abgesehen von Brillants singulärem Beleg ist im Franz. zu dieser Zeit die wertmäßige Differenz zwischen néoclassicisme und (nouveau) classicisme fest verankert. Sie begegnet zu Beginn der 1920er Jahre im Sprachgebrauch der bildenden Künste:

G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme* (Paris 1921): Je crois sincèrement que le cubisme, tout en constituant la seule tendance intéressante au point de vue de la discipline et de la méthode, et tout en étant, de ce fait, à la base du nouveau classicisme qui se prépare, est néanmoins encore aujourd'hui à la dernière étape de l'impressionnisme (20 f.);
G. de Chirico, *Une lettre de Chirico* (Littérature, Nouvelle Série H. 1, 1. 3. 1922): Et maintenant, ...je

vais vous parler de ma peinture actuelle. Vous devez avoir remarqué que depuis quelque temps, dans les arts, il y a quelque chose de changé; ne parlons pas de néo-classicisme, de retour, etc. (11).

Im mus. Zusammenhang setzt die Gegenüberstellung von néoclassicisme und nouveau classicisme erst im Herbst 1923 ein, kündigt sich aber schon früher an. So beispielsweise, wenn P. Landormy apodiktisch formuliert, „Schönberg ist eben Romantiker, unsere jungen Komponisten [‚Les Six'] sind Klassiker" (*Schönberg, Bartók u. d. franz. Musik*, Musikblätter d. Anbruch IV, 1922, 143), oder G. Auric stellvertretend für „Les Six" sich im März 1922 vehement dagegen wehrt, als „Verteidiger irgendeines néoclassicisme zu gelten":

La musique: Quelques maîtres contemporains (Les Écrits nouveaux, Bd. IX, 1922): Il faut bien que l'on sache que personne de nous, je pense, n'accepterait de figurer – même à la faveur de quelque équivoque – parmi les défenseurs de je ne sais trop quel néo-classicisme (73).

Aurics Protest kann allerdings nicht verhindern, daß vor dem Aufkommen des mus. Schlagworts nouveau classicisme selbst ein wohlmeinender Kritiker wie R. Brussel versucht ist, die Ziele der Gruppe „Les Six" behelfsweise mit der Vokabel néoclassicisme zu umschreiben:

Les concerts (Le Figaro, 10. 4. 1922): Ce groupe est uni par une doctrine commune qui consiste à réagir sans doute contre les excès d'un romantisme mal entendu et contre l'amorphie où risquerait de tomber l'impressionnisme musical dont Debussy a été le plus illustre modèle. Chacun des „Six" interprète à sa guise cette conception qui pourrait passer pour une sorte de néo-classicisme et aucun autre lieu artistique n'apparente les adhérents du groupe (4 c).

(a) Schwerlich läßt sich entscheiden, ob B. de Schloezers veränderte Auffassung von néoclassicisme 1923 im Zusammenhang mit I. Strawinskys jüngsten Werken ebenfalls aus dem Mangel an einer positiv besetzten sprachlichen Alternative herrührt oder – was näher liegt – aus der intendierten GEGENÜBERSTELLUNG ZU DEM AUF A. SCHÖNBERGS MUSIK GEMÜNZTEN BEGRIFF „NÉO-ROMANTISME" resultiert. Noch im Juli 1921 macht Schloezer in dem Beitr. *Serge Prokofieff* (RM II, 1920/21, Nr. 9) deutlich, daß ihm das überlieferte Begriffsverständnis von néoclassique durchaus geläufig ist:

...les œuvres... et spécialement, le premier concerto pour piano, rappelèrent à quelques-uns Brahms et surtout Max Reger: n'était-ce pas la même écriture horizontale, la même solidité de forme, les mêmes crudités harmoniques, la même absence de couleur, de charme et de douceur?... Prokofieff fut déclaré un néo-classique et beaucoup saluèrent en lui le musicien qui devait enfin établir chez nous les saines traditions des grands musiciens allemands, remettre la musique russe dans le droit chemin classique et renverser le pouvoir des écoles rivales – néo-romantique (Scriabine) et nationale (Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky) (56).

Kurze Zeit später – im Februar 1923 – bezieht Schloezer allerdings in einem auf die Gegenüberstellung von Schönberg und Strawinsky konzentrierten Beitr. das Substantiv néoclassicisme zur positiven Charakterisierung auf Strawinskys Kompositionen. Seine Bemerkung, daß der Ausdruck néoclassicisme hinsichtlich einer derartigen Verwendung nur im übertragenen Sinne zu verstehen sei, da dieser „in seiner ursprünglichen Bedeutung enstellt" sei, beleuchtet sein Bemühen, die Bezeichnung in der wörtlichen Bedeutung verstanden zu wissen:

La Musique (Rev. Contemporaine LXXI, 1923): Les concerts organisés par Jean Wiener... sont certainement à l'avant-garde du mouvement musical parisien; les dernières auditions... nous firent constater une fois de plus la diversité et l'opposition des tendances nouvelles... M. Wiener incline personnellement vers Stravinsky et ce qu'on pourrait appeler le néoclassicisme, si ce terme n'avait pas été déformé dans sa signification primitive; ...Arnold Schoenberg et Igor Stravinsky! ces deux noms incarnent, me semble-t-il, les deux pôles de la musique moderne (cet adjectif pris au sens précisé plus haut). ...c'est leur action commune et *divergente* qui détermine le caractère et le développement général de la musique moderne. ...j'ose pourtant croire que l'activité de la plupart des jeunes compositeurs est actuellement la résultante de ces deux forces agissant en sens inverse: Schoenberg-Stravinsky (247);
La musique de Schoenberg, fonction directe de sa psychologie, ne parvient jamais à l'autonomie absolue; elle n'y tend d'ailleurs même pas.
Avec Stravinsky, nous sommes aux antipodes de cette esthétique expressioniste. Stravinsky est le plus anti-wagnérien des musiciens...
En face du néoromantisme de Schoenberg, Stravinsky rétablit l'ancienne tradition classique, pré-beethovénienne (247 f.).

Im August versucht Schloezer erneut, den Begriff in seinem Verständnis in die mus. Diskussion einzuführen. Diesmal belegt er Werke von D. Milhaud, Fr. Poulenc und G. Auric mit der Kennzeichnung néoclassique; auch hier tritt seine Bemühung um eine zu „néo-romantique" parallele und weitgehend wertfreie Auffassung deutlich hervor, insbesondere durch die Abgrenzung zu dem Begriff des „épigone":

La Saison Mus. (Nouvelle Rev. frç., Bd. XXI, 1923): C'est ici surtout, sur ces champs de bataille que luttent, s'affirment et s'imposent les différentes tendances musicales modernes, les esthétiques et les sensibilités différentes. En effet, si nous voulons saisir le présent *in statu nascendi*, pour ainsi dire, en son devenir, si nous aspirons à le comprendre et à entrevoir l'avenir qu'il prépare, il nous faut écarter résolument tous les épigones, si respectables qu'ils soient, épigone du romantisme, de l'impressionisme, du classicisme, dont les productions encombrent les programmes. Ces productions sont gé-

néralement d'une technique impeccable, cette technique qui se débite en recettes, en formules préparées à l'avance... Les „jeunes", au contraire, sont parfois bien gauches; ils errent, ils tâtonnent et manquent le but, mais il y a en eux cet élément de surprise, de révélation qui féconde le présent (239 f.);
C'est [*Cinq Etudes pour piano et orch.*] peut-être l'œuvre la plus parfaite de Milhaud... Ces pages puissantes qui tiennent de Bach, et aussi de Stravinsky, réalisent cette conception de la musique qu'on pourrait dénommer „néo-classique" et qui est certainement une des forces dominantes du moment, aussi bien en musique, qu'en poésie. Musique pure, dépouillée de toute signification psychologique... (240);
Les deux *Sonates* pour clarinette et basson de Poulenc se rattachent aussi à cette esthétique néo-classique... Avec Georges Auric (*Sonatine* pour piano) nous assistons à la recherche d'un style mélodique, simple et naïf où s'allient comme dans la plupart des œuvres néo-classiques ou qui prétendent l'être, Igor Stravinsky et les maîtres du XVIIIe ou bien même parfois les romances sentimentales du siècle passé (240 f.);
Pour en finir avec ceux qu'on appelait les „Six" et bien qu'il se rattache à une esthétique toute differente, je citerai ici le *Chant de joie* de Honegger... Avec Honegger nous nous rapprochons du camp adverse... C'est un romantique en somme, disons plutôt: un néoromantique, car par son grand souci de la forme, par la musicalité pure de son langage, il apparaît hostile à l'expressionisme musical, tant à celui, déjà périmé, de Strauss, qu'à celui, plus neuf – de Schoenberg (241).

In seiner weiteren musikschriftstellerischen Tätigkeit meidet Schloezer die Bezeichnungen néoclassicisme und néoclassique; stattdessen wählt er – mit besonderem Blick auf Strawinsky – die Formulierungen „nouveau style classique" (*Igor Stravinsky*, RM V, 1923/24, Nr. 2, 132), „composition véritablement classique" (*Chronique Mus.*, La Nouvelle Rev. Frç., Bd. XXIII, 1924, 122) oder „classicisme actuel", „nouveau classicisme", „un art classique" (*Igor Stravinsky*, Paris 1929, 28, 121 bzw. 127).
Die Ablehnung der Vokabeln néoclassique und néoclassicisme – „terme en somme vide de sens" (ibid., 27) – begründet er Mitte Mai 1925 in einem von R. Boetticher, einer ehemaligen Sekretärin F. Busonis, ins Dtsch. übers. und im Original nicht verifizierbaren Aufsatz. Die Prägung „Neo-Klassizismus", die hier – neben „Neo-Klassiker" und „neoklassizistisch" – wohl erstmals in mus. Kontext begegnet, scheint eine von dem Substantiv néoclassicisme angeregte Nachbildung zu sein, wenngleich die willkürliche Entscheidung der Übersetzerin für Neoklassizismus und gegen Neoklassik von dem gleichzeitig geläufigen Schlagwort neuer Klassizismus mit beeinflußt worden sein mag (vgl. aber G. Fr. Winternitz' spätere Übers. des ital. neoclassicismo mit „Neoklassik" in A. Casellas *Über neuklassische Musik*, Melos VII, 1929, 534). Strawinsky selbst wird von Schloezer in seinem Beitr. als „Klassiker" gesehen, „nicht in dem Sinne, daß er gewisse Eigenschaften Bachs oder Scarlattis nachahmt, sondern in seiner höchst persönlichen Art, welche ebenso wie diejenige der großen Meister eine selbständige und objektive Kunst zu schaffen imstande ist" (480):

Igor Stravinsky u. Serge Prokofjeff (Melos IV, 1924/25): Die unsicher gewordene Kritik versuchte ihn [Prokofjeff] unter eine Formel zu bringen und da er weder Romantiker wie Skrjabin, noch nationalistischer Russe gleich Rimsky-Korssakow war, so machte man ihn zum „Neo-Klassiker" und brachte ihn mit Brahms und Max Reger in Verbindung. Keine Bezeichnung konnte falscher sein, wie die Einwirkung Prokofjeffs beweist.
Zunächst: hat dieser Ausdruck Neo-Klassizismus, der heute so viel gebraucht wird, einen präcisierten Sinn? Ich zweifle stark daran. Es gibt eine klassische Kunst, einen klassischen Geist einerseits und andererseits akademische Kunst und akademischen Geist. Was den Begriff „Neo-Klassizismus" anbelangt, so ist er widerspruchsvoll. Will man die Formen der alten Meister wieder herstellen, indem man sie nach Formeln und Rezepten in bestimmten Schulen lehrt und lernt, wird man a k a d e m i s c h. Strebt man dem Vorbild dieser Meister nach, um e i g e n e Formen in klassischem Geist, (d. h. antipsychologisch) zu schaffen, bemüht, die eigene Logik dieser besonderen Kunst klarzulegen und ihre vollkommene Autonomie zu bestätigen, ist man k l a s s i s c h. Zwischen beiden Arten ist nicht Raum für einen Neoklassizismus. Bei näherer Betrachtung erscheinen diejenigen, die man neoklassizistisch benennt, stets als Akademiker und Epigonen (472);
vgl. *Igor Strawinsky*, in: *Von neuer Musik. Beitr. zur Erkenntnis d. neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von H. Grues, E. Kruttge u. E. Thalheimer (Köln 1925): Aber er [Strawinsky] führt seinen Kampf im Namen einer ästhetischen Anschauung, die sich stark der der Klassiker des 18. Jahrhunderts nähert, und so ist seine Kunst unter einem gewissen Blickpunkt – reaktionär: sie bezeichnet eine Reaktion gegen die ganze nach-wagnerische Kunst, die ich neoklassisch nennen möchte, wenn diese Bezeichnung nicht ein gewisses Odium des Akademischen hätte und scholastische Assoziationen weckte. Ich möchte vielmehr sagen, daß Strawinsky ein Klassiker ist, in Auflehnung gegen eine Epoche, die immer noch, aus einer Art von Trägheit, aus Tradition romantische, impressionistische, expressionistische und akademische Kunst macht; der aber, mit einem Worte, im Grunde die Verwirklichung eines klassischen Ideals anstrebt, zunächst noch unbewußt (126).

Trotz Schloezers dezidierter Abwendung von seinem früheren Begriffsverständnis tradieren einige wenige Autoren seinen Versuch eines positiv gewendeten Wortgebrauchs. Insbesondere ist es der mit Schloezer befreundete Komponist A. Lourié, der im Zusammenhang mit der nachdrücklichen Betonung und Begründung der innovativen kompos. Momente im Werk Strawinskys die Kennzeichnung 1925 aufgreift, allerdings schon 1928 unter dem Eindruck von dessen weiterem Schaffen seine Ausdrucksweise revidiert und wie Schloezer die Benennung mit imitierenden und

konservativen Tendenzen in Verbindung bringt:

La Sonate pour piano de Strawinsky (RM VI, 1924/25, Nr. 10): Surprise causée d'abord par un retour aux formes musicales originelles. Ce retour n'est pas en contradiction avec la technique précédente du compositeur, mais plutôt avec les apparences de l'habituelle technique contemporaine. Ceci est une première impression et il semble que Strawinsky va jusqu'à la limite des idées réactionnaires. Mais ce retour n'est pas un abandon de l'expérience acquise. Les formes classiques originelles catalysent en lui des idées neuves, totalement comprises dans les formes neuves – mais l'apparence trompeuse est celle d'idée et de forme désuètes [altmodisch] – et l'œuvre ainsi accomplie constitue un organisme en soi. En écrivant la *Sonate*, Strawinsky oublie volontairement l'évolution subie par cette forme depuis Beethoven à travers le XIX[e] siècle vers la tradition pseudo-classique allemande. La sonate néo-classique, dont les dernières sonates de Beethoven sont à la fois le point de départ et le sommet, est essentiellement constituée par l'action dramatique (100);
„Neogothic and Neoclassic" (Modern Music V, 1927/28, H. 3): ...neoromantic emotionalism is giving way to classical intellectualism (3);
Now we are probably witnessing the last phase of the struggle between these two hostile forces, the one representing the personal and romantic principle, still unconquered and active in the guise of expressionism, which I call neogothic and egocentric; the other, organically different, seeking to construct neoclassical forms by triumphing over personal utterance and affirming as the basis of an objective style a greater-than-individualistic principle.
The artists of the first group claim to be innovators...; while the second represent a conservative and reactionary element. To make a generalization, one may locate the contemporary musical camps as to their relative positions in the following way: at the extreme left, the expressionists; at the extreme right, the neoclassicists; with the adherents of impressionism in the center (4);
Following the command recently issued to go back to Bach (and by the same token to the eighteenth century), only two or three years were needed for the wholesale imitation and production of old and outworn formulas. All in the name of neoclassicism, music was turned out in the manner of Czerny and even of Clementi (6);
But aside from the personal contributions of Schönberg and Stravinsky it is obvious to all that the so-called atonal music created by the former and the neoclassical music launched by the latter have had their day so far as mouvements are concerned (7);
As to neoclassicism, which was born under the omen of a free classical tradition, most of its adherents are already falling into formalisms and imitations of the classic. It is being reduced simply to a current formula, a technical process stamped with the mark of facile eclecticism... The truly classical is not there (8);
Stravinsky's ‚Apollo' (The Dominant, August/September 1928): In *Apollo* the composer employs a plastic which conforms with the French classical tradition of the eighteenth century. In reality this plastic is that of the art of choreography as it appeared at the end of the nineteenth century, and more partiularly of the Russian choreography of the period. Unexpected as this may appear, one is led to observe here a kind of bond, a correlation between the Russo-German pseudo-classicism of yore and the Western neo-classicism of our day (20);
Apollo is the first work of Stravinsky which reveals tendencies alien to so-called ‚pure' music. For my part I see in it a decline of the neo-classic current and an attempt to make room for the romantic tendency (21);
The Crisis in Form (Modern Music VIII, 1930/31, H. 4): The method of „neo-classicism" was a polemic one. „Neo-classicism" was real only insofar as it was erected in opposition to modernism, which had completed its cycle. As soon as the acuteness of conflict was tempered, the majority of compositions created by the „neo-classicists" lost their significance. Their absolute musical value, with few exceptions, was small. When the impression of surprise and of contrast with modernism wore away, there remained only an imitation of earlier works.
The „neo-classical" movement degenerated to pseudo-classicism. Out of the polemic form there grew an epigonism and parasitic dependence on the past. The fruitful result of the polemic method was the craving for a new equilibrium of form. A process the reverse of modernism was inaugurated... What I have called the polemic method was erroneously termed „neo-classicism". The new classicism has an unknown future; the method of our days is merely a forerunner (8).

Ein später Beleg mit einer im Franz. sonst singulären Unterscheidung zwischen classicisme und néoclassicisme ist A. Honeggers Beitr. *Strawinsky, homme de métier* (RM XX, 1939, Nr. 191):

A ce point de vue, la réaction de Strawinsky est typique et implique quelque peu un retour à certain classicisme...
Disons, en passant, qu'il ne faut pas confondre le retour au classicisme auquel je faisais allusion plus haut, avec le „retour à Bach" ou le néo-classicisme de ces dernières années. Car depuis longtemps l'Allemagne, l'Europe centrale, possédaient en Max Reger, un restaurateur du style „alla Bach"... et c'est par ignorance qu'on a cru ce mouvement assez récent parce que récent en Europe Occidentale...
Quant au néo-classicisme, il s'agit là d'un mouvement général auquel participent tous les arts: simplifier, supprimer festons et astragales, abandonner la coquetterie excessive, les jeux de mandarin, l'écriture trop compliquée. Le retour aux lignes pures n'est qu'une réaction contre la préciosité. En ce qui concerne spécialement Strawinsky, je n'ai pas à décider si son actuel néo-classicisme est ou n'est pas le véritable prolongement de sa manière dite „russe" (262).

Anders als im Engl., wo E. W. White schon 1930 in seiner Monographie *Stravinsky's Sacrifice to Apollo* (London 1930) ein Kap. *The Neo-classical Period* überschreibt und damit die Akzeptanz der engl. Bezeichnung neoclassicism vorbereitet, bürgert sich die Vokabel Neoklassizismus im Dtsch. nur schwer ein. Einen der singulären Belege für eine wertneutrale Verwendungsweise stellt der Beitr. *Vom Wesen d. Neoklassizismus* von A. Liess

(Anbruch XVI, 1934) dar, wo eben dieses „Wesen des Neoklassizismus", dessen „Oberhaupt" Strawinsky ist, vage als „bahnbrechende Tat, als Einleitung und Hinüberleitung in die Ideenwelt neuen gemeinschaftlichen Denkens im musikalischen Kreis" umrissen wird (49 ff.).
Als Zeitpunkt für die endgültige Übernahme des Schlagwortes in den mus. Wortschatz dürfen wohl erst die Jahre um 1950 angesehen werden, als N. Slonimsky die bisher der journalistischen Sprache zugehörige Vokabel „neo-classicism" in das Kap. *Explanation of Terms* einer NA seines Buchs *Music since 1900* (New York ³1949, XX) einfügt und C. Sachs in *Our mus. Heritage. A short History of Music* (Englewood Cliffs, New Jersey [1948] ²1955, 326 f.) neoclassicism als musikgesch. Kennzeichnung heranzieht.

(b) Schloezers Bestrebungen im Jahre 1923, den Ausdruck néoclassicisme in seiner wörtlichen Bedeutung auf die Musik Strawinskys zu beziehen, konnten sich gegen das überlieferte Begriffsverständnis nicht durchsetzen. Schloezer selbst leitet mit dem im letzten Abschn. ausführlich zit. Beleg vom Mai 1925, wo er selbst die Konnotation des Akademischen und Epigonalen anspricht, die kritischen Stimmen gegen eine derartige Verwendung von néoclassicisme ein.
Schloezers dortige Auffassung, der Ausdruck Neoklassizismus habe keinen „präcisierten Sinn" und sei „widerspruchsvoll", denn das Merkmal des Klassischen sei gerade nicht durch eine „akademische", auf „Formeln und Rezepten" beruhende ‚Wiederherstellung' der „Formen der alten Meister" zu erlangen, beleuchtet nicht nur das im Franz. seit dem frühen 20. Jh. vorherrschende mus. Verständnis, sondern erklärt auch die Bevorzugung der Kennzeichnung nouveau classicisme in der Strawinsky-Rezeption (vgl. dazu unten, III. (3)(a)).
Während 1927 in der lit. Diskussion um den Begriff im Engl. dieser aufgrund der Unbestimmheit des Wortes classicism zurückgewiesen wird –

Anon. [Th. S. Eliot], *A Commentary* (The Monthly Criterion VI, 1927): ‚Neo-classicism' cannot have a definite meaning until ‚classicism' has a definite meaning. But there was never any age or group of people who professed ‚classicism' in the sense in which St. Thomas and his followers professed ‚Thomism'. One of the points to be cleared up is this: whether the term ‚classicism' can be used in England as it can be used in France; and whether, in either country, it can be applied strictly to literary or art criticism; or whether it has meaning only in relation to a view of life as a whole (193 f.) –,

nimmt Strawinsky selbst im gleichen Jahre seine Stellungnahme zum Anlaß einer „Warnung" vor dem Gebrauch des Schlagworts; er kritisiert es mit den selben Argumenten wie Schloezer 1925, läßt aber eine positive Interpretation des Ausdrucks néoclassicisme im Sinne einer „heilsamen Rückkehr zu der alleinigen ‚reinmusikalischen' Grundlage der Musik" zu:

Avertissement (The Dominant, Dezember 1927): On parle beaucoup à notre époque du retour au classicisme, et on classifie sous la rubrique néo-classique les œuvres qu'on croit écrites sous l'influence des œuvres dites classiques.
Il m'est difficile de dire si cette classification est juste ou non. En effet, ne s'agit-il pas plutôt, dans les œuvres dignes d'attention – œuvres qui subissent une influence évidente des œuvres d'autrefois – d'une recherche plus profonde que la simple imitation du langage soi-disant classique? Il me semble que le gros public, et avec lui la critique, se borne à enregistrer des impressions superficielles de certains procédés techniques de la musique nommée classique.
Cela ne forme pas encore le néo-classicisme, car le classicisme lui-même ne se caractérisait pas du tout par ses procédés techniques, qui changeaient eux-mêmes autrefois comme maintenant à chaque époque, mais plutôt par ses valeurs constructives.
...La musique classique – la vraie musique classique – avait comme substance à sa base la forme musicale, et cette substance, comme je l'ai définie plus haut, ne pouvait jamais être extra-musicale. Si ceux qui marquent du terme néo-classique les œuvres de la dernière tendance musicale y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien. Je voudrais seulement savoir s'ils ne se trompent pas dans chaque cas particulier. Je veux dire par cela que c'est une tâche d'une difficulté énorme (et c'est là ou la vraie critique peut se manifester) de se soustraire aux apparences trompeuses, qui mènent presque toujours à des constatations fausses (13);
vgl. auch Strawinskys spätere Reaktion in einem von der *Houston Post* am 26. 1. 1949 gedruckten Interview: „Neo-classicism?" he scoffed. „A label that means nothing whatever. I will show you where you should put it" – and he gave his derriere a firm pat... (zit. nach: R. Craft, *„Dear Bob[sky]" (Stravinsky's Letters to Robert Craft 1944–1949)* (MQ LXV, 1979, 424).

In H. Tiessens Kritik kommt eine nicht näher erläuterte Unterscheidung zwischen den Substantiven Klassizismus und Klassizität hinzu; eine Fußnote verweist auf seinen 1911 erschienenen und oben, II. (2)(a), zit. Aufsatz, in dem er das Schlagwort neue Klassizität in der Musik aufbrachte:

Zur Gesch. d. jüngsten Musik (1913–1928) (Mainz 1928): Der *Neoklassizismus* entwickelt sich nun auf einer Seite immer mehr zum *Praeklassizismus*. In seinem Klavierkonzert legte *Strawinsky* ein viel beachtetes und kopiertes Bekenntnis zu *Bach* ab... Neigungen ähnlicher Art, als nutzbringende Vorstudien vor neuer schöpferischer Zielsetzung bewertbar, scheinen weiter um sich zu greifen. *Klassizismus statt Klassizität*: ein Ersatzmittel! (Und diese Begriffe werden heute sinnlos verwechselt) (67).

Sieht man vom polemischen journalistischen Gebrauch zu jener Zeit ab (vgl. beispielsweise die

Formulierung „neoklassizistische Stilmarotte des Meisters" von H. F. Redlich, *Die kompos. Situation von 1930*, Anbruch XII, 1930, 189), ergeben sich weitere Vorbehalte gegen den Ausdruck Neoklassizismus insbesondere durch die Bedeutung von Klassik als musikgeschichtliche Epoche:

E. Schoen, *Über Strawinskys Einfluß* (Melos VIII, 1929): ...hat sie [„eine für den ‚neoklassizistischen' Strawinsky typische Klavierphrase"] nicht übrigens Liszt oder Tausig so viel zu verdanken wie etwa Händel? (163);
K. H. Wörner, *Gesch. d. Musik* (Göttingen [1954] [4]1965): Sachlich richtiger wäre es, von einem Neoklassizismus nur dann zu sprechen, wenn es sich um die Verarbeitung stilistischer Elemente der (Wiener) Klassik handelt... (462);
R. P. Morgan, *Twentieth-Cent. Music* (New York u. Boston 1991): The term „neoclassical" is somewhat misleading, however, for Stravinsky drew perhaps even more heavily on musical characteristics of the Baroque period than on those of Haydn, Mozart, and the late eighteenth century... (172 f.).

(2) Im Gegensatz zu néoclassicisme und Neoklassizismus dienen andere, VERWANDTE BEGRIFFSPRÄGUNGEN ZUR POSITIVEN CHARAKTERISIERUNG von Strawinskys aktuellem Œuvre, insbesondere seit der Uraufführung seines *Octuor* am 18. 10. 1923 in Paris.

(a) Die franz. Rezeption bevorzugt die Formulierung NOUVEAU CLASSICISME, das aber auch vor allem in den frühen 1920er Jahren ohne das Adjektiv kursiert. Neben den oben im Abschn. III. (1)(a) angeführten Belegstellen von B. de Schloezer lassen sich um 1924 namentlich in Kritiken zahlreiche derartige Kennzeichnungen finden, deren Abhängigkeit von F. Busonis Interpretation des Ausdrucks neue Klassizität offenkundig ist:

R. Manuel, *La Quinzaine mus.- L'Octuor d'Igor Stravinsky...* (L'Éclair, 29. 10. 1923): Eliminant de ses sources d'inspiration les éléments anecdotiques et pittoresques, il atteint avec *Noces...* une limite au delà de quoi il n'y a plus de possibilité que pour la musique pure, dépouillée de tous les prestiges de la poésie, de tous les chatoiements de la couleur. Sans balancier sur la corde raide de ce nouveau classicisme, Stravinsky poursuit son chemin périlleux sous l'œil atone de la critique...
Autre chose nous sollicite, c'est la structure même de l'ouvrage, qui affirme une évolution dont on découvrirait les origines dans *Pulcinella...* Mais le jeu qui se jouait naguère sous l'égide de Pergolèse se poursuit maintenant sous l'invocation du dieu Bach (3 a f.);
ders., *Strawinsky et la Critique* (Rev. Pleyel, 15. 6. 1924): A une époque où la passion romantique de l'originalité prend les proportions d'une épidémie, le classicisme d'un Stravinsky nous paraît en son essence plus français que l'extravagance des entrepreneurs de cauchemars et que la chasteté sentimentale des derniers sectateurs du franckisme (17);
ders., Kritik d. *Concerto pour le Piano, de Stravinsky* (zuerst in L'Éclair; wiederabgedruckt in Rev. Pleyel, 15. 7. 1924): Classique par le plan, classique à certains égards par le style, qui s'apparente nettement au style de Bach, le *Concerto* de Stravinsky l'est aussi et surtout par une sérénité soutenue... Tant de charme et tant de sérénité nous assurent, après *Pulcinella*, le *Concertino* et l'*Octuor*, que ce nouveau classicisme n'est pas une vaine attitude, mais qu'il répond chez Stravinsky à un besoin puissant (27 c);
vgl. auch Strawinskys eigene Äußerung in einem Brief vom 23. 7. 1924 an Ch. Ramuz: ...Ansermet will easily find a way of substituting another of my so-called classical works (zit. nach d. engl. Übersetzung in: *Stravinsky. Selected Correspondence* III, hg. von R. Craft, London u. Boston 1985, 83);
E. Ansermet, *Introd. à l'œuvre d'Igor Stravinsky* (Rev. Pleyel, 15. 3. 1925): C'est la conquête définitive de la musique pure, l'instauration d'un classicisme nouveau, dont l'*Octuor*, le *Concerto...*, la *Sonate...* sont les premières manifestations (18);
P. Collaer, *Strawinsky* (Brüssel o. J. [1930]): L'art de Strawinsky va rejoindre maintenant, dans la sérénité, la grande vallée du classicisme (125);
R. Desormière, *A propos de l'Evolution de Strawinsky* (RM XX, 1939, Nr. 191): Cette volonté s'affirme avec éclat dans *Oedipus Rex*; mais ce nouveau classicisme ne peut qu'accroître les méfiances des anciens admirateurs (260).

(b) Im Dtsch. herrscht die Bezeichnung NEUER KLASSIZISMUS vor neben den Ausdrücken Klassizismus oder Neuklassik:

A. Weißmann, *Strawinsky* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Allmählich wird das russische Volkslied oder seine Nachbildung mit Entschiedenheit verlassen und der Weg zu einem neuen Klassizismus, mit dem Beispiel des 17. Jahrhunderts, gesucht. Das Klavierkonzert... ist ein Muster dieser bisher letzten Phase (234);
A. Baresel, *Strawinskys Klavierkonzert* (Neue Musik-Zeitung XLVI, 1925): Aber doch kündet sich hier mit zwingender Deutlichkeit der Wille zu einem *neuen Klassizismus* an, der jenseits aller Experimente im zeitgenössischen Musikgeschehen als gangbarer und zielbewußter Weg erscheint (339 a);
H. Strobel, *Strawinskys Weg* (Melos VIII, 1929): Seine Wendung zum Klassizismus ist weit mehr als eine ästhetische Laune...
Mehr noch als im Klavierkonzert erkennt man das in jenem Oktett für Blasinstrumente, das in glücklichster Weise die klassizistische Stilhaltung mit der durchdringenden, wunderbar klaren Klanglichkeit etwa der Soldaten-Musik verbindet (161); vgl. auch den Titel des Art. *Schöpferischer Klassizismus* (Melos XIV, 1946, 199);
G. Frommel, *Neue Klassik in d. Musik* (1935), in: ders., *Neue Klassik in d. Musik. Zwei Vorträge* (Darmstadt 1937): Drei Grundrichtungen haben sich bis heute herausgebildet: Neuklassik (Strawinsky), Konstruktivismus (Hindemith) und Folklorismus (Bartok) (31).

(c) Wie sich schon in der Interpretation von Klassizität als „Sachkunst" und „Sachlichkeit" in dem oben, II. (1), zit. Aufsatz aus dem Jahre 1904 von S. Lublinski ankündigte, weisen die dtsch. Begriffswörter neuer Klassizismus und Neoklassizismus Überschneidungen mit dem Schlagwort NEUE SACHLICHKEIT auf. Sieht man von der im Art. → *Neue Sachlichkeit* I. (1) zit. inhaltlichen Nähe zwischen der Prägung Neue Sachlichkeit und einem „,rechten' Flügel (Neu-Klassizisten, wenn man so will)" unter den bildenden Künstlern ab, so setzt dieses Wortverständnis um 1927 ein:

H. H. Stuckenschmidt, *Neue Sachlichkeit in d. Musik* (Vossische Zeitung, 7. 5. 1927): Wie in der Malerei steht auch in der modernen Musik der neue Klassizismus in engem Zusammenhang mit diesen Bestrebungen (zit. nach → *Neue Sachlichkeit* II. (1));
E. Latzko, *Rundfunk u. neue Musik* (Melos VII, 1928): Betrachten wir nun den Stil der heutigen Zeit, mag man ihn nun mit dem Schlagwort „Neue Sachlichkeit" oder mit dem sein Wesen weit treffender charakterisierenden Namen „Neuer Klassizismus" bezeichnen... (192);
O. von Riesemann, *[Die Moderne] Russen*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Wien [2]1930): Er [Strawinsky] war es, der auch für die Musik den Grundsatz der „modernen Sachlichkeit" aufstellte und ihren Verzicht auf rein emotionelle Gehalte forderte. Stilistisch äußerte sich das als Zurückgreifen auf vorklassische Muster, wobei dieser Neo-Klassizismus durch ein seltsames Gemisch aus Raffinement und Primitivität, Askese und Überschwang charakterisiert wird (II, 1142);
A. Liess, *Vom Wesen d. Neoklassizismus* (Anbruch XVI, 1934): Der moderne musikalische Neoklassizismus ist eine Stilrichtung innerhalb des zusammenfassenden Begriffes der Neuen Sachlichkeit (49);
vgl. dazu auch die Belege von Th. W. Adorno in → *Neue Sachlichkeit* II. (1).

(3) Die inhaltlichen Konstanten der verschiedenen Wortbildungen in den 1920er und 1930er Jahren terminologisch zu präzisieren, ist aufgrund des vorwiegend journalistischen und schlagwortartigen Gebrauchs nur schwer möglich. Im wesentlichen heben die franz. und dtsch. Prägungen als wertfreie oder hervorhebende Benennungen auf MERKMALE DES KLASSISCHEN ab, wie sie insbesondere in der franz. Musikauffassung angelegt sind und auch 1920 in dem oben, II. (2)(b), zit. Zeitungsart. von F. Busoni mit den Worten „Objektivität" und „absolute Musik" angesprochen wurden. Im Unterschied zum polemischen Verständnis von néoclassicisme und Neoklassizismus, das den Vorwurf der Stilkopie beinhaltet, beschwören sämtliche Wortbildungen in positiver Kennzeichnung die wesensmäßige Nähe eines zeitgenössischen Musikstils zu den abstrakten ästhetischen Merkmalen und Werten einer ,musique classique' (vgl. oben, I. (2)).

(a) In Abgrenzung zur Musik des 19. Jh. und in Gegenüberstellung zur Kategorie des Subjektiven und ,Bekenntnishaften' werden die Begriffswörter mit dem Begriff der OBJEKTIVITÄT in Zusammenhang gebracht, der Anfang der 1920er Jahre im musikjournalistischen Sprachgebrauch begegnet:

P. Landormy, *Schönberg, Bartók u. d. franz. Musik* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): Darin steht er [A. Schönberg] in absolutem Gegensatz zu Künstlern wie Strawinskij oder Prokofieff, welche jede Sentimentalität, jede Ausdrucksmöglichkeit leugnen, die nicht wollen, daß die Musik ein Bekenntnis sei, sondern eine „objektive" Kunst, wie sie sagen oder wie man für sie sagt (142);
B. de Schloezer, *Igor Stravinsky* (RM V, 1923/24, Nr. 2): Mais aujourd'hui – tout est possible, tout est permis à Stravinsky: il peut être lyrique, il peut être sentimental, il peut poursuivre l'expression, il peut écrire des airs passionnés et composer des drames lyriques: ni lui, ni nous, n'avons plus à craindre de retomber dans le subjectivisme romantique ou impressionniste, si puissants que puissent encore paraître les enchantements d'un Schoenberg: le secret d'un art objectif et dynamique est retrouvé.
Après *Pulcinella*, qui n'est qu'un jeu, un pastiche, mais un pastiche de génie que seul pouvait réaliser avec succès celui qui écrivit le *Sacre*, après l'*Histoire du Soldat*..., nous eûmes le *Concertino*, la *Symphonie pour instruments à vent*, l'*Octuor*, toutes œuvres qui nous apparaissent comme une synthèse organique, naturelle, d'éléments multiples et divers, tels que Bach et les maîtres du XVIII[e], la romance sentimentale ou enjouée du siècle passé et la frénésie rythmique de la musique négro-américaine. Cette synthèse, c'est notre nouveau style classique, autrement dit – objectif (132);
Le subjectivisme musical tend à l'atonalité... (135);
A. Weißmann, *Strawinsky* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Und sein Ziel ist: der subjektiven, emotionellen Musik, die ihm bei Wagner künstlich scheint, eine objektive entgegenzusetzen. – –
Der blinde Anhänger Strawinskys wird ihn als den Vertreter der reinen Musik schlechtweg betrachten...
Strawinsky, nach seiner grundsätzlichen Absage an jene Musik, die Mittel der Darstellung oder des Ausdrucks braucht, hat nun für seine sogenannte absolute, objektive Musik wiederum zwei Kräfte zur Verfügung: Klang und Rhythmus (231);
A. Casella, *Il neoclassicismo mio e altrui* (Pegaso I, 1929): Strawinski invece la accettò. E nacque così progressivamente quello stile suo che venne definito *obbiettivo o neoclassico* (578);
ders., *Strawinski* (Brescia [1947] [2]1951): Non solo, ma possiamo dire che lo troviamo sempre più puro, più lui, e soprattutto definitivamente orientato verso la realizzazione di quell'arte obiettiva ed europea (che malauguratamente, con infelice parola, si è voluta battezzare „neoclassica") che sarà il suo maggiore vanto verso la storia (89 f.);
vgl. auch unten, im Abschn. III. (4), Th. W. Adornos Kategorie des „Objektivismus".

(b) Ein weiterer Begriff zur Präzisierung der in-

tendierten Verwandtschaft mit ‚musique classique' ist MUSIQUE PURE, der sich um 1923 unabhängig von néoclassicisme oder nouveau classicisme in der Strawinsky-Rezeption ankündigt (A. Schaeffner, *Concerts divers*, Le Ménestrel, 26. 10. 1923, 440: „*Concertino*, le mirage d'une *musique pure*"; M. Brillant, *Les Œuvres et les Hommes*, Le Correspondant, 25. 11. 1923, 753: „Strawinsky, par voie de dépouillement, arrive à la ‚musique pure' [mais non pas vide, cette fois]"). Fast zur gleichen Zeit wird musique pure in enger Verbindung mit nouveau classicisme gebraucht (vgl. insbesondere R. Manuels oben, III. (2)(a), zit. Kritik vom 29. 10. 1923) und 1924 im Dtsch. aufgegriffen (siehe Weißmanns oben, III. (3)(b), angeführten Beitr.). Die Vernetzung dieses Merkmals mit den Kategorien der Objektivität und der „Einfachheit" im Sinne eines von Busoni inspirierten nouveau classicisme verdeutlicht exemplarisch E. Ansermet:

Introd. à l'œuvre d'Igor Stravinsky (Rev. Pleyel, 15. 3. 1925): Nous sommes tellement accoutumés, depuis Beethoven, à considerer la musique comme un „moyen d'expression" que pour la généralité de nos contemporains, il n'y a de musique qu'à partir du moment où les sons parlent un langage subjectif. On ne conçoit guère l'intervention de l'objectivité dans l'œuvre musicale qu'au moment où l'accent subjectif semble s'élargir ou s'effacer dans le sublime... Pour retrouver le sens d'une action objective de la musique, il faut beaucoup simplifier, puis beaucoup affiner notre attitude devant elle; il faut en retrancher tout souci de rhétorique ou de véritable dialectique et même toute idée de beauté préconçue, mais il faut aussi réapprendre toute la qualité, toute la valeur significative de ce que j'appellerai „le fait musical" (15 a u. b);
En s'appliquant au théâtre dans cet esprit nouveau, la musique de Stravinsky a tout à la fois simplifié ses moyens et élargi ses formes, elle a atteint une généralité d'expression qui désormais pourra se suffire à elle-même et se libérer de tout appui extra-musical. C'est la conquête définitive de la musique pure, l'instauration d'un classicisme nouveau... (18 a).

(c) Weitaus seltener heben die Kennzeichnungen auf ein ZITIERENDES, PARODIERENDES ODER VERFREMDENDES KOMPOSITORISCHES VERFAHREN ab. Die Auffassung, daß Strawinskys Werk seit den frühen 1920er Jahren von einer neuartigen Technik des Umgangs mit der Musikgesch. gekennzeichnet ist und sich weder in einer Stilkopie erschöpft noch eine Anlehnung an frühere Stile darstellt, wird erstmals 1925 in dem oben, III. (1)(a), zit. Beitr. *La Sonate pour piano de Strawinsky* (RM VI, 1924/25, Nr. 10) von A. Lourié geäußert, der im Anschluß daran die Eigenart der „sonate néoclassique" als „forme-type" beschreibt (101). Schloezer greift Louriés Anregung auf, sieht aber das Spezifische des neuen „Stils" von Strawinsky seit 1919 in der Herstellung eines „œuvre-type", eines „reinen Typs" von Werk, Gattung oder Genre, demgegenüber die „konkreten" und originalen Kompos. der früheren Epochen als „Varianten" angesprochen werden können (*Igor Stravinsky*, Paris 1929, 110 f.). Des weiteren lenkt insbesondere L. Schrade in dem 1962 geschriebenen Rundfunkbeitr. *Strawinsky, Synthese einer Epoche* den Blick auf die mus. Kategorie der Parodie, die für ihn allerdings nichts mit dem „unsinnigen Wort von dem Neoklassizismus Strawinskys" zu tun hat (zit. nach: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, Katalog Basel 1984, 230). Daran knüpft R. Stephan an, der in seinem Aufsatz *Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus* (in: *Igor Strawinsky*, hg. von H.-Kl. Metzger u. R. Riehn, Musik-Konzepte H. 34/35, München 1984, 80) in Anlehnung an die Kunsttheorie der sogenannten russ. Formalisten den Begriff der Verfremdung für Strawinskys Kompos. seit dem *Octuor* in Anschlag bringt.

(4) Ausgehend von dem polemischen Begriffsverständnis des Schlagwortes neuer Klassizismus bei A. Schönberg, gebraucht Th. W. Adorno die Vokabel Neoklassizismus zur BENENNUNG EINES RESTAURATIVEN UND REAKTIONÄREN MUSIKALISCHEN AUSDRUCKSKONZEPTS.
In den Ende 1925 entstandenen *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28 vertonte Schönberg einen Text mit der Überschrift *Der neue Klassizismus*. Dieser richtet sich wohl mit der Formulierung „Klassische Vollendung, streng in jeder Wendung...: das ist der neue Stil" auch auf Busonis Interpretation des Begriffs neuer Klassizität – im Unterschied zum zweiten Stück mit dem Titel *Vielseitigkeit* und dem auf Strawinsky anspielenden Namen „der kleine Modernsky... ganz der Papa Bach". In seinem *Vorwort* macht Schönberg deutlich, daß er das Schlagwort vor allem im Sinne einer retrospektiven Orientierung an früheren „Stilen" interpretiert (zit. nach: *Sämtliche Werke*, Abt. V, Reihe A, Bd. 18: *Chorwerke I*, Mainz u. Wien 1980, 66). Der Vorwurf mangelnder historischer Notwendigkeit und modischer Oberflächlichkeit klingt an, wenn er in der Notiz *Hirn u. Genie* vom 7. 4. 1928 ironisch „mehrere funkelnagelneue Zeitalter: das des Folklorismus, das des Rhythmus, das der Antiromantik, das des neuen Klassizismus und... das der neuen Sachlichkeit" in den 1920er Jahren lokalisiert (zit. nach: M. Hansen, *Arnold Schönberg*, Kassel 1993, 192). Ebenfalls pejorativ, als ‚Stilkopie', deutet A. Webern den in Anführungszeichen gesetzten Ausdruck Klassizismus:

Brief an H. Jone (6. 8. 1928): Und deswegen habe ich nie verstanden, was „klassisch", „romantisch" und dergleichen ist, noch habe ich mich in einen Gegensatz zu den Meistern der Vergangenheit gestellt, sondern mich

immer nur bemüht, es diesen gleich zu machen: das, was mir zu sagen gewährt ist, so klar als möglich darzustellen. Was freilich etwas anderes ist, als etwa der heutige „Klassizismus", der den Stil kopiert, ohne dessen *Sinn*... zu wissen, während ich (Schönberg, Berg) diesen Sinn – und er bleibt *ewig* der gleiche – mit *unseren* Mitteln zu erfüllen trachte. Und da entsteht dann wohl keine Copie, sondern eben darum erst das *Ureigenste* (*Briefe an Hildegard Jone u. Josef Humplik*, hg. von J. Polnauer, Wien 1959, 10).

Im gleichen abfälligen Sinne benutzt auch Adorno in zahlreichen und hier im folgenden summarisch nach den *Mus. Schriften VI* (Gesammelte Schriften, Bd. XIX, Ffm. 1984) zit. Kritiken seit 1925 die gleichbedeutenden Kennzeichnungen Klassizismus, Klassizität, neue Klassizität und seit 1930 auch Neoklassizismus. Seine polemischen Anspielungen auf den Schlagwortcharakter verbinden sich schon früh mit diskreditierenden Epitheta, die jegliche andere mus. Auffassung neben der Schönbergs als beliebig, unecht, seicht, kunstgewerblich und oberflächlich darstellen sollen. In Adornos Äußerungen fließen zudem typische und im weitesten Sinne seiner gesellschaftskritischen Einstellung zugehörige Formulierungen ein, die insbesondere mit Vokabeln wie „positiv", „offizieller Optimismus", „Ideologie", „Ulk", „pseudo-objektiv" und „stabilisiert" auf die spezifisch gesellschaftliche Begriffsinterpretation verweisen:

April 1925: Jedenfalls scheint mir Strawinsky positiv am tiefsten, wo seine Kurve zutiefst ins Negative sich hinabneigt; tiefer als in der ‚positiven' Wendung des Klavierkonzerts, die kaum über den klassizistischen Ulk weiterführen wird... (55);
Dezember 1925: ...das Entsetzen wohlmeinender Innerlichkeit über die mechanische Klassizität... (60);
Dezember 1926: ...pseudobachischer Klassizität... (84);
Januar 1927: ...die drei Sätze machen mit der neuen Klassizität nicht ernster, als es dem Autor mit seinen radikaleren Arbeiten war (87);
August 1927 (unveröff.): ...wird der Klassizismus und das Spiel zum Vorwand, auf die dialektische Exposition und Durchführung gezeichneter Themen zu verzichten (111);
September 1928: ...neoklassizistische Ideologie... (134);
Februar 1929: ...die klassizistische Ideologie, den offiziellen Optimismus... (144);
Mai 1929: ...der fiktive Klassizismus... (154);
Januar 1930: [W. Landowska] brachte... ein Konzert von Poulenc mit, das... im übrigen aber den Neoklassizismus gründlicher decouvriert als alles Bisherige (168);
Januar 1931: ...der positive Klassizismus ist endlich gebrochen... (197);
vgl. auch die Formulierung „Mahlers Symphonik gegen die pseudo-objektive, stabilisierte neue Klassizität auszuspielen" in einem unveröff. *Exposé* für d. Zs. Anbruch 1928 (loc. cit. 603).

Die zit. Merkmale seiner Begriffsauffassung fügt Adorno erstmals Ende der 1920er Jahre zu einem Versuch einer geschlossenen Theorie der modernen Musik zusammen; um die Begriffe Neoklassizismus und Klassizismus als zentrale Chiffren seiner musikgesch. Interpretation gruppiert er dabei ein sozio-kulturell, politisch und musikalisch überaus verwickeltes Bedeutungsfeld, das er später zwar noch durch psychologische Deutungsmuster ergänzt, aber im wesentlichen unverändert bis zum 1947 entstandenen Kap. *Strawinsky u. d. Reaktion* der *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949) und darüber hinaus beibehält:

Die stabilisierte Musik (unpubl. Ms. 1928): Leicht läßt sich der Umkreis der stabilisierten Musik – der... Schönberg, auch mit der Zwölftontechnik; weiter vor allem Alban Berg und Anton von Webern nicht zugezählt werden dürfen – überschauen. Sie scheidet sich in zwei große Gruppen, die hier, grob schematisch, die *klassizistische* und die *folkloristische* heißen mögen. Soziologisch ist der Klassizismus als die Form der Stabilisierung in den fortgeschritteneren, rational aufgehellteren Staaten zu verstehen...
Der Klassizismus ist einheitlich allein im Willen, auf alte Formen zurückzugreifen; worin sich die Unmöglichkeit aussprechen mag, neue Formen von der Art zu finden, daß sie von der bestehenden Gesellschaft apperzipiert werden könnten; weiter in der Absage an die psychologische Ausdrucksmusik und in der Betonung des Spielcharakters; die Kritik des privaten Individualismus, zugunsten eines kollektiven, spricht sich darin aus und zugleich die Absicht (die unbewußte, wohlverstanden), von dem krisenhaften Ernst der fortschreitenden Entwicklung durch unentwegte Heiterkeit abzulenken; endlich das Luxusbedürfnis der neuen Bourgeoisie, der mit Innerlichkeit nicht mehr gedient ist. Über diese soziologischen Bestimmungen hinaus ist, wie es bei dem unverändert individualistischen Ausgangsgrund der Bewegung nicht Wunder nehmen kann, der Klassizismus nicht einheitlich zu denken. Auf seiner höchsten und zeitgemäßesten Stufe, als Neoklassizismus, bei Strawinsky also vor allem, mit dessen vor wenigen Tagen in Berlin uraufgeführtem lateinischen Oedipus der Neoklassizismus sein repräsentatives standard-work gefunden hat, ist die Unmöglichkeit, der alten Formen unmittelbar und positiv habhaft zu werden..., bereits einkalkuliert. Sein Klassizismus ist gebrochen; dieser Klassizismus weiß von der Unrealisierbarkeit seiner selbst und spricht sie aus... (zit. nach: *Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften, Bd. XVIII, Ffm. 1984, 725 f.);
Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik (Zs. für Sozialforschung I, 1932): Grob läßt sich [die mus. Produktion im engeren Sinn] schematisieren: ihr erster Typ..., als „moderne" Musik der allein ernstlich chokierende, wird wesentlich von Arnold Schönberg und seiner Schule vertreten... Dem zweiten Typ rechnet Musik zu, die die Tatsache der Entfremdung, als ihre eigene Isolierung und als „Individualismus", erkennt... Insofern diese Musik... im Bilde eine nichtexistente „objektive" Gesellschaft oder, nach ihrer Intention, „Gemeinschaft" zitieren möchte, mag sie Objektivismus heißen. Zum Objektivismus zählt... der Neoklassizis-mus, ...der Folklorismus (108).

Lit.: R. Stephan, Was ist mus. „Neoklassizismus"? Versuch einer Klärung d. Begriffs, Dtsch. Universitäts-

zeitung VII, H. 16/17, 1952; W. J. MAHAR, Neoclassicism in the twentieth cent.: A study of the idea and its relationship to selected works of Stravinsky and Picasso, Diss. Syracuse 1972, 38-145; M. K. ČERNÝ, Neoklassizismus. Zur Begriffsbestimmung, Jb. Peters III, 1980; J. N. CHOLOPOV, Der russ. Neoklassizismus. Neoklassizistische Tendenzen bei Sergej Prokof'ev u. Dimitrij Šostakovič, ibid.; CHR. VON BLUMRÖDER, Der Begriff „neue Musik" im 20. Jh., Freiburger Schriften zur Musikwiss. XII, München u. Salzburg 1981, 81-89; U. ZINTARRA, Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Unters. in Literatur-, Kunst- u. Musikgesch., Diss. Freiburg i. Br. 1987; Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in d. Musik 1920-1950 (Würzburg 1985), hg. von W. Osthoff u. R. Wiesend, Würzburger musikhistorische Beitr. X, Tutzing 1988; SC. MESSING, Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic, Studies in Musicology CI, Ann Arbor u. London 1988; R. TARUSKIN, Review: Back to Whom? Neoclassicism as Ideology, 19th Cent. Music XVI, 1993.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1994

Neudeutsche Schule

dtsch.; seit spätestens 1820 nachweisbare Prägung aus dem wohl im 17. Jh. entstandenen Kompositum neudeutsch (new teutsch) und Schule (über lat. schola von griech. σχολή); die franz. Übersetzung nouvelle école allemande (1860; vgl. Schneider 1997) kam ebensowenig in Gebrauch wie engl. new german school oder dessen vokabulare Transformation „Neo-German school" (vgl. den entsprechenden Artikel des BakerD, New York und London [1895] ²1923, 129 b). Statt einer Übersetzung begegnen meist Wendungen wie école de Liszt oder école de Weimar, bei denen die Vokabel neudeutsch entfällt; nur vereinzelt wird in anderen Sprachen auch der deutsche Ausdruck zitiert.

Neudeutsche Schule ist kein musikalischer Terminus in dem Sinne, daß seine Prägung als begrifflich klärender Definitionsakt im Kontext theoretischer Bemühungen stand, noch ist der Ausdruck primär auf musikalische Sachverhalte bezogen. Erst als musikhistoriographisches Begriffswort gewinnt er frühestens seit den 1920er Jahren terminologische Prägnanz. Zunächst aber reicht die Wortzusammenstellung aus dem Bereich der fachwissenschaftlichen Begriffsreflexion hinüber in den des allgemeinen Musiklebens. Entsprechend zeichnet eine diesbezügliche begriffsgeschichtliche Darstellung weniger einen Bedeutungswandel nach, sondern hebt auf die Klärung des Anteils an umgangssprachlichem Wortgebrauch ab, der nicht definitorisch erfaßt, sondern im Gebrauch der Bezeichnung mitverstanden wird. Dies gilt besonders im Hinblick auf die allgemein gebräuchlichen Vokabeln neudeutsch/Neudeutsch und ihre Derivate, die in den verschiedensten Zusammenhängen zu finden sind, aber mit Ausnahme der sprachgeschichtlichen Bedeutung nur selten ohne ideologische Konnotationen benutzt werden. Gemeinsam ist dem Wortgebrauch vom 17. Jh. bis etwa 1945 die Intention, kuturelle oder soziale Erneuerungsbestrebungen anzusprechen. Dem verleihen im 19. Jh. die Diskurse um die deutsche Identität und deren staatliche Organisationsform eine besondere Brisanz, die auch die Prägung neudeutsche Schule im musikalischen Sinn sowie ihre Verwendung kennzeichnet und so der Begriffsgeschichte des Terminus immanent ist.

I. Im allgemeinen Verständnis zielt neudeutsch auf die ABSETZUNG GEGEN EINEN ÜBERKOMMENEN SACHVERHALT INNERHALB EINES IM WEITESTEN SINNE DEUTSCHEN KULTURKREISES und betont die Abhebung dieses Kulturkreises gegen andere.

(1) Neudeutsch bezeichnet gelegentlich in Poetik, Sprachgeschichte und -kritik die DEUTSCHE SPRACHE SEIT MARTIN LUTHER, insofern sie gelehrt, wissenschaftlich oder künstlerisch gestaltet ist, sowie die je aktuell gesprochene deutsche Sprache.
(2) In der Diskussion um ein deutsches National- und Selbstbewußtsein, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. einsetzt, sowie im Rahmen einer allgemeinen Gesellschaftskritik (insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses zur tradierten religiösen Weltanschauung) wird neudeutsch als ABWERTENDES ATTRIBUT FÜR UNPATRIOTISCHE ODER UNCHRISTLICHE GESINNUNGEN gebraucht.
(3) Seit Beginn des 19. Jh. begegnet die Substantivierung Neu-Deutschland als Bezeichnung eines UTOPISCHEN, NEUZUGRÜNDENDEN DEUTSCHEN STAATES IN ÜBERSEEISCHEN GEBIETEN bzw. der kolonialen Territorien selbst oder einzelner Siedlungen.
(4) Um 1900 wird neudeutsch zum Etikett im Sinne von INNOVATIV, AKTUELL, ZEITGEMÄSS, das einen Reformbedarf auf verschiedenen Lebensgebieten ausdrückt. Es figuriert meist jedoch nur als Titel oder Untertitel ohne weitergehende Explikation. Die Jahrhundertwende als zunächst inhaltsleere Zäsur zum neuen Jahrhundert hin begünstigt einen schlagwortartigen Gebrauch.

II. Die im 19. Jh. im Kunstleben auftretende Wortzusammenstellung neudeutsche Schule bezeichnet eine GRUPPE VON PERSONEN – KÜNSTLER UND PUBLIZISTEN, ABER AUCH DEREN REZIPIERENDE ANHÄNGERSCHAFT –, DIE VON IHNEN AUSGEHENDEN ODER INTENDIERTEN ÄSTHETISCH-WELTANSCHAULICHEN IMPULSE. Diese münden in ein mehr oder weniger deutlich formuliertes ästhetisches Programm, das über kunstimmanente Gesichtspunkte hinaus gesellschaftliche Fragen aufgreift.
(1) Neudeutsche Schule benennt in der bildenden Kunst singulär eine ÄSTHETISCHE DOKTRIN NATIONALBEWUSSTER RÜCKWENDUNG ZUR KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE, ohne daß jedoch in der Kunstgeschichte die Bezeichnung gebräuchlich oder zum Terminus wurde.
(2) Fr. Brendel proklamiert 1859 den Ausdruck neudeutsche Schule als GEGENWARTSGESCHICHTLICHES PROGRAMM ZUR ERNEUERUNG DES MUSIKLEBENS. (a) Neudeutsche Schule wird zum Synonym von ZUKUNFTSMUSIK im Sinne einer sich progressiv gebenden oder für progressiv gehaltenen, auf Veränderung von Konventionen in Kunst und Kunstleben drängenden Gruppierung. (b) Der Ausdruck bezeichnet eine KOMPONISTENGRUPPE UND IHRE ANHÄNGER. (c) Damit eng verbunden ist die Identifikation von neudeutsche Schule mit dem 1861 gegründeten ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREIN. (d) Neudeutsche Schule bezeichnet eine SPEZIFISCHE STILISTIK UND MUSIKÄSTHETISCHE POSITION, die ihren Ausgangspunkt nimmt in Werken und Aussagen Liszts,

Wagners, sowie ferner Berlioz'. (e) Zugleich benennt neudeutsche Schule einen HISTORISCHEN ABSCHNITT INNERHALB DER EPOCHE DER MUSIKALISCHEN ROMANTIK.

I. Im allgemeinen Verständnis zielen neudeutsch, (auf Sprache bezogen) Neudeutsch, Neudeutsche (entsprechend Neugermanen, Jungdeutsche, Junggermanen), Neudeutschland (auch abgeschwächt Neues Deutschland) auf die ABSETZUNG GEGEN EINEN ÜBERKOMMENEN SACHVERHALT INNERHALB EINES IM WEITESTEN SINNE DEUTSCHEN KULTURKREISES und betonen die Abhebung dieses Kulturkreises gegen andere. Der im Schrifttum vor 1800 nur vereinzelt verzeichnete Ausdruck neudeutsch begegnet schriftlich auch im 19. und 20. Jh. verhältnismäßig selten, wird nie erklärt oder definiert, was darauf schließen läßt, daß neudeutsch vor 1945 auch umgangssprachlich verbreitet war. Den Gegenbegriff zu neudeutsch bildet nicht immer altdeutsch, sondern gelegentlich auch deutsch. Bezeichnend für den Wortgebrauch ist das polemische Potential des Adjektivs, das nur selten gegen das Altdeutsche als das Unzeitgemäße gerichtet ist, sondern oft pejorativ gegen das als neudeutsch Charakterisierte selbst (im Sinne etwa eines von kurzlebigem Zeitgeist diktierten Pseudo-Fortschritts) und noch häufiger positiv als Innovation und Progressivität gegen eine konkurrierende, als konservativ bzw. restaurativ bezeichnete Gruppierung. Entscheidend ist dabei häufig das Verhältnis zur nationalistischen Konnotation, die zu einer Bewertung der nicht-deutschen Kulturen führen kann. Im Wortgebrauch spiegelt sich somit das Problem der deutschen Identitätsfindung, wie es insbesondere im 19. Jh. und bis 1945 diskutiert wurde.

(1) Neudeutsch bezeichnet gelegentlich in Poetik, Sprachgeschichte und -kritik die DEUTSCHE SPRACHE SEIT MARTIN LUTHER, insofern sie gelehrt, wissenschaftlich oder künstlerisch gestaltet ist, sowie die je aktuell gesprochene deutsche Sprache. Die Bezeichnung bringt das neuzeitliche Selbstbewußtsein zum Ausdruck, mit dem humanistische Sprachgesellschaften seit dem 17. Jh. (wie etwa die Fruchtbringende Gesellschaft) sich bemühen, die Eigenheiten der deutschen Sprache in einer Hochsprache zur Geltung zu bringen, dem „Hochdeutsch", das sowohl gegen die gesprochene Umgangssprache als auch gegen Dialekte abgegrenzt wurde und aus dem Entlehnungen aus anderen Sprachen entfernt werden sollten; so schreibt etwa M. Opitz im *Buch von d. Dtsch. Poeterey* (Breslau 1624): „Damit wir aber reine reden mögen, sollen wir vns befleissen deme welches wir Hochdeutsch nennen besten vermögens nach zue kommen, vnd nicht derer örter sprache, wo falsch geredet wird, in vnsere schrifften vermischen... So stehet es auch zum hefftigsten vnsauber, wenn allerley Lateinische, Frantzösische, Spanische vnnd Welsche wörter in den text vnserer rede geflickt werden" (ed. Sommer, Stuttgart 1970, 32). Für solche Reformen sieht M. Rinckart (*Summarischer Discurs u. Durchgang, Von Teutschen Versen, Fuß-Tritten u. vornehmsten Reimarten. Oder Teutsche PROSODIA*, Lpz. 1645) geradewegs Luthers Deutsch als „Poetischen Meß-Stab" an, mittels dessen das Vorbild eines im emphatischen Sinne neuen Deutsch hingestellt sei:

Als können wir Zweiffels frey nicht sicherer vnd Christlicher gehen, denn daß wir den Herren *Doctor* Luther, als den Gott beydes zur Kirchen- vnnd Sprachen-Reinigung, vnd zum letzten Teutschen Propheten ohne Mittel beruffen, vnd mit Grund-reinem vnd keuschem Munde vor vielen 1000. andern wunder-herrlich gezieret, zum Teutschen Sprachen-Ob-Mann, vnd Obern Vrte[i]l-Sprecher auffwerffen, vnd seine Biblische vnd andere Teutsche Schrifften, zu vnserm allgemeinem feinem vnd reinem Probier-Steine annehmen, haben vnd gebrauchen...: Vnd wir... daran vnd daraus gar leicht ersehen, was Teutsch vnd Vn-Teutsch; gar- vnd halb-Teutsch; alt- vnd New-Teutsch: vnd desto sicherer verwerffen vnnd fahren lassen können: was etwa mit der Zeit entweder aus andern Sprachen, oder unvermerckt: oder vorsetzlich von einem vnnd dem andern mit eingeschlichen (71).

Neben dem als Neudeutsch an Luther festgemachten Schriftdeutsch wird auch der Versuch, vor allem lateinische und französische Wörter einzudeutschen, als „neudeutsche Redensarten" (*Beyträge zur critischen Historie d. Dtsch. Sprache, Poesie u. Beredsamkeit*, hg. von J. Chr. Gottsched, Bd. VIII, Lpz. 1742–44, 233) bezeichnet, jedoch in einem polemisch abwertenden Sinn, insofern die Eindeutschungen zu absurden Formulierungen führen.

Daneben sollte der herleitende Rückbezug auf die deutsche Sprache des Mittelalters das Deutsche als kulturelle Hochsprache neu fundieren und führte dabei zur Wiederentdeckung zahlreicher mittelalterlicher Sprachkunstwerke. Erste sprachgeschichtliche Periodisierungsversuche, vor dem Hintergrund humanistischer Lexikographie und Grammatik des Deutschen unternommen (vgl. etwa J. G. Schottelius, *Ausführliche Arbeit Von d. Teutschen Haubt-Sprache*, Braunschweig 1663), brachten die dabei um 1500 gesetzte Zäsur noch nicht mit Neudeutsch als Bezeichnung eines Sprachstadiums in Verbindung. Noch in J. Chr. Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch d. Hochdeutschen Mundart* findet sich lediglich ein Art. *Altdeutsch* (Bd. I, Lpz. 1793); ein Hinweis auf den Gegenbegriff fehlt. Zu Beginn des 19. Jh. wird neudeutsch zunächst auf die aktuell gesprochene Sprache bezogen:

Wörterbuch d. Dtsch. Sprache III, hg. von J. H. Campe (Braunschweig 1809), Art. *Neudeutsch*: Deutsch, wie es in neuen Zeiten d. h. zu unserer Zeit geschrieben und gesprochen wird; wie auch, den neuen d. h. den jetzigen Deutschen angemessen etc.; im Gegensatz von altdeutsch (484 a).

Erst in der *Dtsch. Grammatik* I von J. Grimm (Göttingen 1819) werden die heute geläufige Einteilung der Sprachgeschichte vollzogen und Bezeichnungen wie neuhochdeutsch eingeführt, die seitdem in der Sprachgeschichte in Gebrauch sind, umgangssprachlich jedoch häufig verkürzt wurden zu neudeutsch; so nennt beispielsweise K. Simrock (*Altdeutsches Lesebuch in neudeutscher Sprache*, Stuttgart u. Tübingen 1854) altdeutsch die Sprache der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Dichtungen, neudeutsch die seiner Übertragungen; der anonyme Herausgeber von *Die dtsch. Mundarten im Liede, Sammlung dtsch. Dialektgedichte. Nebst einem Anhang: Poetische Proben aus d. Alt-, Mittel- u. Neudeutschen* (Lpz. 1875) bietet unter der Rubrik neudeutsch Liedtexte aus dem 16. Jh. (ältere Lieder gehören zum „Mitteldeutschen"), die nochmals in „neuhochdeutsch" und „neuniederdeutsch" (Plattdeutsch) eingeteilt sind. Hieran anknüpfend wird in der Metrik die Verskunst seit M. Opitz als neudeutsch bezeichnet. So unterscheidet beispielsweise A. Heusler (*Dtsch. Versgeschichte*, Bd. III, Bln u. Lpz. 1929) einen „frühneudeutschen" Vers vor 1600 von demjenigen im mit Opitz beginnenden „neudeutschen Zeitraum" (1 u. 6; vgl. auch Fr. Schlawe, *Neudeutsche Metrik*, Stuttgart 1972).
Daneben charakterisiert neudeutsch „meist abwertend" auch Veränderungen der Umgangssprache, die dann selbst als Neudeutsch bezeichnet wird (vgl. die Art. *neudeutsch* u. *Neudeutsch* des *Duden*, Mannheim ³1999, Bd. VI, 2729): Die etwa seit den späten 1960er Jahren registrierten Erscheinungen betreffen überwiegend die Einführung von Anglizismen, künstlichen Abkürzungen oder verwaltungstechnischem und spezialwissenschaftlichem Vokabular in die Alltagssprache, die in meist satirischen Nachschlagewerken verzeichnet werden; so beispielweise der Jargon der DDR-Administration in E. Röhl, *Wörtliche Betäubung. Neudeutscher Mindestwortschatz* (Bln 1986), oder Amerikanismen bei E. Schönfeld, *Alles easy: Ein Wörterbuch d. Neudeutschen* (München 1995) oder J. Zittlau, *It's cool man! Neudeutsch für amerikanisierte Germanen* (Hbg 1996).
Singulär wird in den 1980er Jahren mit ironischem Unterton als neudeutsch auch der Gebrauch deutscher Texte in der Popmusik der sogenannten Neuen Deutschen Welle charakterisiert. Diese Eindeutschung eines Popstiles wurde mit einer über das Englische – new wave – ins Deutsche gekommenen Übersetzung von franz. nouvelle vague benannt, ursprünglich Bezeichnung eines französischen Filmstiles (vgl. M. O. C. Döpfner, Th. Garms, *Neue dtsch. Welle. Kunst oder Mode? Eine sachliche Polemik für u. wider d. neudeutsche Popmusik*, Ffm. 1984, 11 f.).

(2) In der Diskussion um ein deutsches National- und Selbstbewußtsein, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. einsetzt, sowie im Rahmen einer allgemeinen Gesellschaftskritik (insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses zur tradierten religiösen Weltanschauung) wird neudeutsch als ABWERTENDES ATTRIBUT FÜR UNPATRIOTISCHE ODER UNCHRISTLICHE GESINNUNGEN gebraucht. Wurden Schriftsteller, die nach dem Vorbild Klopstocks oder des Göttinger Hainbundes patriotische Lyrik verfaßten und hierzu auch Worte der deutschen Sprache des Mittelalters integrierten, noch 1776 als „neue Deutschheit" verspottet (so in der Satire J. Chr. Meyers, *Die neue Deutschheit nuniger Zeitverstreichungen*, Göttingen 1776), so hielt man nach der französischen Revolution von 1789 dem „neuern Teutschen" vor, daß ihm die Tugenden des „alten Teutschen" wie Tapferkeit, Treue, Redlichkeit, Gesittetheit insbesondere durch französischen Einfluß verloren gegangen seien (so in der anonym erschienenen *Vergleichung d. alten Teutschen mit d. Neuern u. Ursachen ihres Unterschieds*, in: Der neue Teutsche Merkur IV, 1739, Bd. II, 258-79, besonders 271 ff.). Vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege appelliert Fr. L. Jahn – unter suggestiver Ausnützung einer diffusen Etymologie von althochdeutsch theudisk, zum Volk gehörend – an eine spezifisch deutsche „Volkstümlichkeit", die der „Neudeutsche" bewahren bzw. wieder erringen müsse, dabei abzielend auf politische Reformen und einen deutschen Einheitsstaat:

Dtsch. Volksthum ([Lübeck 1810] Lpz. ²1817): Was Einzelnheiten sammelt, sie zu Mengen häuft, diese zu Ganzen verknüpft... – diese E i n u n g s k r a f t kann in der höchsten, und größesten, und umfassendsten Menschengesellschaft, im Volke, nicht anders genennt werden als – V o l k s t h u m. Es ist das Gemeinsame des Volks, sein inwohnendes Wesen, sein Regen und Leben, seine Wiedererzeugungskraft, seine Fortpflanzungsfähigkeit... (6); Namen und Sache war [sic] sonst Eins bei unsern Vorfahren. Deutsch heißt volksthümlich. Anders mit uns Neudeutschen. Immer mehr verschwindet durch eigene Sündenschuld u n s e r e V o l k s t ü m l i c h k e i t oder die D e u t s c h h e i t. So müssen wir wenigstens in einer Benennung die Rückerinnerung an das verlorne Ebenbild bewahren (8).

Im patriotischen Schrifttum, in den Reden der Bürger-Feste, den Statuten und Selbstaussagen der national gesinnten Turner-, Sänger- und Schützenvereine der Restaurationsepoche bis hin zur Gründung des Deutschen Reiches 1871 kommt der Ausdruck jedoch nicht in Gebrauch. Vielmehr wird als Ziel das Deutsche selbst im Sinne einer erst zu schaffenden gesellschaftlichen Identität angesehen, dem das Altdeutsche als verlorenes Ideal gegenüberstehe. Nach 1871 ist zwar vom „neuen Reich" die Rede, dem aber das Bewußtsein des Deutschseins und nicht des Neudeutschen korrespondiert.
Im Kontext des sogenannten Kulturkampfes zwischen der Berliner Regierung und dem Vatikan um die Trennung von Kirche und Staat bzw. die Unterordnung der Kirche sowie der seit den Darwinschen Entdeckungen entbrannten Auseinandersetzung zwischen Religion und Naturwissenschaft kommt es gelegentlich zum polemischen Gebrauch von neu-

deutsch. Der kritisierten säkularen, materialistischen, demokratischen Gesinnung, die sich in den industrialisierten Großstädten herausbilde und zum Verfall der Zivilisation führe, wird von dem ehemaligen katholischen Priester und Schriftsteller C. von Bolanden (J. E. K. Bischoff) in einer didaktischen „kulturhistorischen Erzählung" die wertbewahrende altdeutsche Religiosität in typischer Weise gegenübergestellt. Hierzu dient ein Gespräch zwischen einem Physiologie-Professor und einem frommen Gutsbesitzer:

Neudeutsch ([Mainz 1883] München 1909): „Altdeutsche Ehrlichkeit fand [bei „unseren frommen Vorfahren"] allgemeine Anerkennung, während Diebe und Betrüger gebrandmarkt erschienen und Raubritter gehängt wurden. Heute sind Diebe, Betrüger und Raubritter im großen oft angesehene Leute. Neudeutsche Bildung hat den Himmel des Jenseits verloren und findet ihre Seligkeiten in zügellosen Genüssen. Im neudeutschen Leben darf freche Verneinung des heiligsten bis zur Leugnung Gottes ungestraft sich brüsten, selbst hoher Auszeichnung gewärtig sein. Und während im Mittelalter Einfachheit, Genügsamkeit, Tugend und Arbeit den allgemeinen Wohlstand begründeten und erhielten, macht im neudeutschen Reiche die Verarmung immer größere Fortschritte."...

„Was Ihnen tadelnswert und verwerflich an neudeutschen Errungenschaften dünkt..., ist ohne Zweifel ein Fortschritt. Nicht mehr gebunden ist das wissenschaftliche Forschen, sondern frei und fähig, den Segen der Wissenschaft über alle Klassen der Gesellschaft auszugießen... Die weitere Entwicklung neudeutscher Bildung und Gesittung auf dem Boden exakter Forschungen wird schließlich auch den Gläubigen versöhnen."

„...Sie reden von dem Segen der Wissenschaft ohne alle Rücksicht auf den Umstand, daß wir gerade der neudeutschen Schulbildung die greulichste Verwilderung der Jugend, sowie das freche Verneinen Gottes und seiner Offenbarung, verbunden mit einer höchst bedenklichen Verrohung des Volksgeistes verdanken... Jeden Augenblick züngeln Flammen empor, welche den Vulkan verraten, auf den tolle Baumeister das neudeutsche Haus gründen wollen. Anarchie, Nihilismus und Sozialdemokratie sind keine Töchter der Kirche und des religiösen Glaubens, sondern des Abfalls vom Glauben" (144 ff.).

Obwohl die hier vermittelten Konnotationen von neudeutsch-atheistisch, materialistisch, (natur-) wissenschaftlich gebildet, sozialdemokratisch – in völligem Gegensatz zur 1919 unter dem Namen „Bund Neudeutschland" gegründeten katholischen Jugendbewegung stehen (siehe unten, I. (4)), blieb das Kernattribut der Unchristlichkeit weiterhin virulent, wie A. Steigers Schrift *Der neudeutsche Heide im Kampf gegen Christen u. Juden* (Bln 1924) belegt: Als „neudeutsche Verbände" bezeichnet der Autor sektenartige Gruppierungen, die, unter Berufung auf eine vormittelalterliche und mittelalterliche Germanen-Kultur eine antichristliche und vor allem antisemitisch rassistische Weltanschauung verfechten. Dabei kommt es auch zur Gleichsetzung von neudeutsch mit „neuheidnisch". Solche „heidnisch-germanischen" Verbände von mehr oder weniger religiöser und politischer Ausrichtung seien eine „Gefährdung weiter Kreise der Gläubigen" (3 f.). Unter den 20 anhand von Selbstaussagen dokumentierten Gruppierungen findet sich auch der „Nationalsozialismus". Steiger zieht folgendes Resümee:

Die ganze Darstellung im vorliegenden Buche hat an zahlreichen Einzelfällen dartun können, daß im Problem des neudeutschen Heidentums auch zahlreiche politische Kerne stecken. Man könnte aus den zum Abdruck gelangten Zitaten geradezu eine „völkische Kulturpolitik" ableiten. Die Völkischen sind, wenn man auf ihre Führer achtet, durchaus neuheidnisch orientiert. Umgekehrt sind die Neuheiden die stabile Wählerschaft der völkischen Parteien, welchen Namen sie nun auch haben mögen. Dies kommt am deutlichsten zum Ausdruck in der Stellungnahme des von den Völkischen vergötterten Adolf H i t l e r (287).

Diese politisch-kulturkämpferischen Konnotationen verschwanden nach 1945 weitgehend zugunsten gesellschaftskritischer Untertöne. So konstatiert der *Duden* nach wie vor einen meist abwertenden Gebrauch des Wortes neudeutsch, wenn es auf außersprachliche, „einer neu aufgekommenen Lebensform, Verhaltensweise in Deutschland entsprechende, für sie charakteristische" Sachverhalte bezogen wird: als Beispiele werden die „neudeutsche Industriegesellschaft" oder die „neudeutsche Kombination von Kälte, aggressivem Materialismus" zitiert (Mannheim [3]1999, Bd. VI, 2729).

(3) Seit Beginn des 19. Jh. begegnet die Substantivierung Neu-Deutschland als Bezeichnung eines UTOPISCHEN, NEUZUGRÜNDENDEN DEUTSCHEN STAATES IN ÜBERSEEISCHEN GEBIETEN bzw. der kolonialen Territorien selbst oder einzelner Siedlungen. Hintergrund der damit verbundenen Auswanderungsbestrebungen sind zunächst die französische Besetzung durch Napoleon, dann besonders die ausbleibenden politischen Reformen im deutschen Sprachraum und die zunehmenden sozialen Spannungen aufgrund von Proletarisierung und starker Zuwanderung in den Großstädten. Schon Jean Paul (*Vaterländisches Museum* I, 1810, 35) sprach die Vision eines nordamerikanischen „Neu-Deutschland" aus, in dem sich die kulturellen und gesellschaftlichen Errungenschaften der Zeit zur Geltung bringen lassen und das dann „Alt-Deutschland Saamen und Frühling" zurückbringe. Seit den späten 1810er Jahren bildeten sich in Deutschland an verschiedenen Orten Auswanderergesellschaften und -vereine, in deren Umkreis nicht nur Reiseliteratur verfaßt und gelesen, sondern auch konkrete Pläne publiziert wurden, wie Übersiedlung, Aneignung und Gründung deutscher Niederlassungen zunächst vornehmlich in Nordamerika zu bewerkstelligen seien. Dort solle ein in Deutschland nicht realisierbarer Nationalstaat verwirklicht werden, der in der deutschen Sprache seiner Bürger gleichwohl das identitätsstiftende Moment bewahrte:

W. Frank, *Deutschland in Amerika: d. einzig rechte Ziel aller dtsch. Auswanderer* (Kassel 1839): Das Vaterland des Deutschen ist höherer Art, das ist der noch unvermischte urkräftig fortlebende deutsche Geist und sein ihm eigenthümlich nothwendiger Ausdruck, die deutsche Sprache. Darum also, weil unser Vaterland keine Grenze kennt, darum müssen wir auch jenseits des Oceans ein neues Deutschland bauen (zit. nach: St. von Senger u. Etterlin, *Neu-Deutschland in Nordamerika. Massenauswanderung, nationale Gruppenansiedlung u. liberale Kolonialbewegung 1815–1860*, Baden-Baden 1991, 54);

E. L. Brauns, *Neudeutschland in Westamerika oder welches ist d. zur Ansiedlung für auswandernde Deutsche geeignete Weltgegend?* (Lemgo 1847): ...dann werden wir bald ein blühendes ‚Neudeutschland' sich entfalten sehen, an dessen Küste weder die anglo-amerikansche, mexikanische, sondern die deutsche Fahne aufgepflanzt ist (ibid., 59).

Während in den späten 1840er Jahren die Gründung von Auswanderervereinen ihren Höhepunkt erreichte, war durch die fortschreitende Landnahme der Vereinigten Staaten mittlerweile die Neugründung eines Staates auf nordamerikanischem Territorium unmöglich geworden.

Auch R. Wagner hing schon 1848 solchen Gründungsutopien an, wie aus einer vor dem Dresdner Vaterlandsverein gehaltenen Rede hervorgeht, die in den poetisch anmutenden Auswanderungsaufruf mündet: „Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen" (*Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen d. Königtume gegenüber?*, Dresdner Anzeiger vom 14. 6. 1848; *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Lpz. [5]1907, XII, 224). Durch diesen in Wagners Spätschriften dann entfalteten Gedanken eines „Regenerations-Versuches des menschlichen Geschlechtes" (vgl. etwa *Religion u. Kunst*, Bayreuther Blätter III, 1880, besonders 292 f.; *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, loc. cit., X, 243 f.) angeregt, entwarf der Schwager Nietzsches, B. Förster, seine Utopie eines „Neu-Germanien", in dem die Wagnerschen Vorstellungen verwirklicht werden sollten; so mündet beispielsweise sein Buch *Parsifal-Nachklänge* (Lpz. 1883) in ein solches utopisches Kapitel mit dem Titel *Neu-Germanien*, und in den Bayreuther Blättern erschienen mehrere seiner Abhandlungen, die das Unternehmen konkretisieren und Interessenten werben sollten:

Ein Deutschland d. Zukunft (Bayreuther Blätter VI, 1883): Das Deutsche Element... bildet etwa den vierten Theil der nordamerikanischen Bevölkerung und übt sicherlich das kräftigste Gegengewicht gegen die irischen, die negerhaften und neuerdings auch gegen die mongolischen Bestandtheile des Yankeethums aus. Aber trotz dieser beachtenswerthen Betheiligung der Deutschen an der Bildung der neuen Yankeerasse ist noch an keiner Stelle ein Stück neuen wahrhaft deutschen Landes drüben zu bemerken. Der Grund hiervon liegt in der Thatsache, dass seit Jahrhunderten kein p l a n v o l l geleitetes deutsches Auswanderungs-Unternehmen zu Stande gekommen ist... Etwas Verstand, guter Wille und Ueberlegung zu dieser Masse von Volkskraft gefügt, hätte längst ausgereicht, ein Neu-Germanien zu begründen (54).

Nach einer mehrjährigen Erkundungsfahrt gründete Förster 1887 die deutsche Agrar-Kolonie Nueva Germania innerhalb des Staates Paraguay, für die noch mehrfach in den Bayreuther Blättern Werbung gemacht wurde (vgl. etwa VIII, 1885, 325 f., oder XVII, 1894, 175 f.). Wagner selbst stand Försters Plänen jedoch kritisch bis ablehnend gegenüber (vgl. C. Wagner, *Die Tagebücher*, München 1976, passim, besonders IV, 1109).

Mit dem Hinzukommen neuer Landflächen durch den Ausbau des Kolonialwesens verstand man unter neudeutsch speziell auch diese neuen Staatsgebiete (vgl. M. Heyne, *Dtsch. Wörterbuch*, Art. *altdeutsch*, Bd. I, Lpz. 1890, 69, und Art. *neudeutsch*, Bd. II, Lpz. 1892, 985). Insbesondere im Zusammenhang mit den afrikanischen Kolonien kamen in den 1890er Jahren Pläne auf, Sträflinge nach englischem und französischem Vorbild zu deportieren sowie Arbeitslose und Landsuchende systematisch in Deutsch-Südwest-Afrika anzusiedeln, wo ein „Neu-Deutschland" entstehen sollte (vgl. F. Fr. Bruck, *Neu-Deutschland u. seine Pioniere. Ein Beitr. zur Lösung d. sozialen Frage*, Breslau 1896, 66). War jedoch „Neu-Deutschland" in Nordamerika noch die Vision einer Alternative zum europäischen Staat, die auf der Initiative der Auswanderer beruht hätte, ist das „Neu-Deutschland" in der afrikanischen Kolonie ein staatlich organisiertes Notprogramm, das darüber hinaus in einer Flut trivialer Kolonialliteratur, die bis in die 1930er Jahre hinein höchste Auflagen erzielte, verklärt und dazu benutzt wurde, unterschwellig eine Ideologie aus Blut-und-Boden-Mythos, aus Vorstellungen von Rassenreinheit und Volk-ohne-Raum zu vermitteln, die nunmehr in „Neu-Deutschland" ihren utopischen Bündelungspunkt fand:

W. Rau, *Der sterbende Ansiedler* (Kolonie u. Heimat, III/19, 1910): ...Unter fremdem Himmel, im fremden Land / Schuf täglich er neuen Wert; / Mit zähem Sinn, mit fleissiger Hand / Ein Stückchen neudeutsche Erd' (zit. nach: J. Warmbold, *„Ein Stückchen neudeutsche Erd'..." Dtsch. Kolonial-Literatur. Aspekte ihrer Gesch., Eigenart u. Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas*, Ffm. 1982, 227);

J. Viera, *Maria in Petersland* (Breslau 1937): Millionen deutsche Menschen haben im Laufe von Geschlechtern fremde Gestade betreten, um Arbeitende zu werden in fremdem Land... Ihr Schweiss düngte die Erde der Welt; ihr Blut verlor sich im Blute Fremdstämmiger. Das war wie ein Fluch.

Dies Land aber, Deutsch-Ostafrika war berufen, dermaleinst ein Neudeutschlandstaat zu werden... Sie empfand es als beglückendes Gefühl, Siedlerin zu sein auf dieser neuen deutschen Scholle (ibid., 221).

(4) Um 1900 wird neudeutsch zum Etikett im Sinne von INNOVATIV, AKTUELL, ZEITGEMÄSS, das einen Reformbedarf auf verschiedenen Lebensgebieten

ausdrückt. Es figuriert meist jedoch nur als Titel oder Untertitel ohne weitergehende Explikation. Die Jahrhundertwende als zunächst inhaltsleere Zäsur zum neuen Jahrhundert hin begünstigen einen schlagwortartigen Gebrauch.

H. Thode faßt die Maler A. Böcklin und H. Thoma zusammen unter der Rubrik „neudeutsche Malerei" (*Böcklin u. Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg 1905). Die impressionistische Malerei vor allem französischer Künstler gilt ihm als „undeutsch" bzw. sogar „antideutsch" (109). Daß Thode nationalistische Gesichtspunkte mit dem Wort „neudeutsch" verbunden wissen will, belegt darüber hinaus eine Einleitungspassage, die der Schwiegersohn R. Wagners in Anlehnung an dessen Abhandlung von 1865/78 mit der Frage „Was ist deutsch?" überschreibt und die dann in den Kapiteln über Thoma und Böcklin (130 ff.) ihre Antwort erhält. Die Nazarener (vgl. unten, II. (1)) werden dabei als eine Vorstufe der „neudeutschen Malerei" angesehen. Bezeichnenderweise differiert dieser Wortgebrauch von dem in Thodes Aufsätzen für die Bayreuther Blätter (vgl. unten, II. (2)(a)).

Oft bedienen sich liberale Gruppierungen des Ausdrucks; so hält etwa Fr. Naumann 1901/02 einen Vortragszyklus mit dem Titel *Neudeutsche Wirtschaftspolitik*, der später ausgearbeitet als Buch erschien (Bln 1906), und P. Ssymank gibt ein *Neudeutsches Studentenbrevier. Aufsätze zur Einführung ins akademische Leben d. Gegenwart* (München 1912) heraus. Noch 1917 empfiehlt sich in diesem oberflächlichen Sinn die dem Expressionismus nahestehende Literaturzeitschrift *Der Orkan* (I, April 1917) im Untertitel als „Extrablatt zur Pflege neudeutscher Kunst und Literatur", notiert aber auch eine fundamentale Erschütterung des „guten Europäertums", d. h. des alten, aus dem 19. Jh. überkommenen (3; ab der folgenden Nummer entfällt der Untertitel). Diese Wahrnehmung setzte sich in gesteigertem Maße nach dem ersten Weltkrieg durch, nun verbunden mit dem Eindruck einer epochalen Zäsur und eines tatsächlichen Neubeginnens. So hält etwa das Reichstagsmitglied J. Giesberts einen Vortrag *Neudeutscher Parlamentarismus* (erschienen Bln 1919), der die Gefahren und Chancen einer demokratischen „politischen Neuorientierung" (1 ff.) bedenkt und von anstehender oder in Ausführung begriffener „neuzeitlicher Gesetzgebung" (8) oder „neuzeitlichen Volksverhältnissen" (11) spricht. Neudeutsch bezeichnet also hier das nunmehr zu bewältigende gesellschaftspolitische Aufgabenfeld. In diesem Sinne wurde 1919 auch von Strömungen in der katholischen Kirche ein Gesinnungsvakuum, ein Bedarf an ideeller Orientierung wahrgenommen und mit der Gründung des noch heute bestehenden Bundes Neudeutschland beantwortet. Der Jesuit L. Esch, Gründungsmitglied und erster Generalsekretär der Organisation, beschreibt die Intentionen wie folgt:

> *Neudeutschland. Sein Werden u. Wachsen* (Saarbrücken 1927): Die Lage Anfang 1919 war also die, daß überall der Wunsch bestand, als katholische studierende Jugend... die Kraft der katholischen Lebenswerte einem Volk, das zu sterben drohte, zu neuer Zukunft zu vermitteln...
> Eine reine, frohe, von Christusliebe erfüllte Jugend sollte in dem neuen Verband erstehen, die sich bemühen wollte, ein neues Deutschland zu schaffen. Symbol dafür war das Abzeichen mit seinem Christusmonogramm und den Anfangsbuchstaben N(eu)-D(eutschland) (8).

Der Bund Neudeutschland verstand sich aber nicht primär als politische Organisation, sondern als katholisch gelenkte Jugendbewegung mit dem Ziel der Bildung einer katholischen Elite. Sie betreute das außerschulische Leben von Jungen höherer Schulen mit Bibel- und Singkreisen sowie Wanderungen nach dem Vorbild der Wandervogel-Bewegung oder der Quickborn-Bewegung. Für diesen Zweck wurden auch originale „neudeutsche" Liedersammlungen zusammengestellt, die bis in die 1930er Jahre hinein weite Verbreitung fanden, wie insbesondere der Band *Jung-Volker. Lieder neudeutscher Gruppen* (Köln um 1922).

Eine bezeichnende Kontinuität im Gebrauch von neudeutsch vor und nach dem ersten Weltkrieg findet sich bei nationalistisch-rassistischen Publizisten. J. L. Reimer (*Grundzüge dtsch. Wiedergeburt! Ein auf wiss. Basis ruhendes neudeutsches Lebensprogramm für d. Gebiete d. Rassenpflege, Staats- u. Sozialpolitik, Religion u. Kultur*, Lpz. [2]1906) greift im Titel lediglich eine Formulierung eines Preisausschreibens der Zeitschrift *Hammer. Blätter für dtsch. Sinn* auf, die zur Einsendung eines „neudeutschen Lebensprogrammes mit positiven Zielen, das alle Ideen und Vorschläge zusammenfaßt, die für die Gesundung unseres Volkes von dauerndem Werte sind" (1), aufrief. Die Antwort Reimers gibt im wesentlichen eine längst vorbereitete rassistische Ideologie wieder, wie sie beispielsweise in der antisemitischen Partei der Alldeutschen oder den Schriften des deutsch-englischen Publizisten und Wagner-Schwiegersohns H. St. Chamberlain, auf den sich Reimer mehrfach beruft, bereits im letzten Drittel des 19. Jh. entwickelt war. Diese typische Kombination von naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten und ideologisch-politischer Handlungsanweisung wird in der Nazi-Doktrin aufgegriffen und gesteigert; so tritt das gelegentlich verwendete Wort „neudeutsch" beispielsweise auf im Kontext der wissenschaftlich-ideologischen Utopie vom rassereinen Menschen und seiner Erziehung auf NS-anthropologischer Grundlage (so bei E. R. Jaensch, R. Hentze, *Grundgesetze d. Jugendentwicklung. Erkenntnisse d. Jugendanthropologie in d. Ausrichtung auf neudeutsche Erziehung*, Lpz. 1939, Beihefte zur Zs. f. angewandte Psychologie u. Charakterkunde LXXX).

II. Das im 19. Jh. im Kunstleben auftretende Kompositum neudeutsche Schule bezeichnet eine Gruppe von Personen – Künstler und Publizisten, aber auch deren rezipierende Anhängerschaft –, die von ihnen ausgehenden oder intendierten ästhetisch-weltanschaulichen Impulse. Diese münden in ein mehr oder weniger deutlich formuliertes Programm, das über kunstimmanente Gesichtspunkte hinaus gesellschaftliche Fragen aufgreift. ‚Neu' betont insofern das Zeitgemäße dieser Bestrebungen, als sie einer aktuell konstatierten Krise des Kunstlebens Abhilfe schaffen wollen durch Erneuerung kreativer Potentiale. ‚Deutsch' meint dabei einerseits, daß die Krise im deutschsprachigen Gebiet diagnostiziert wurde, in diesem Sinne deutsche Künstler und deutsches Publikum betreffe, andererseits, daß die Wirksamkeit der Schule sich regional in diesem Gebiet entfalte bzw. auf den deutschprachigen Raum beschränke. ‚Schule' verweist nach elementarem Sinn des Verhältnisses von Lehrer und zu Belehrendem hier sowohl auf bestimmte hervorragende Persönlichkeiten, die ihr Wissen weitergeben und zum Vorbild stilisiert werden, sowie auf eine Schüler- bzw. Anhängergruppe, als auch auf die Gemeinsamkeit von Gesinnung und Anschauung, und suggeriert schließlich auch eine Vergleichbarkeit (Ähnlichkeit) von deren künstlerischem Schaffen.

*

Exkurs: Als Ausbildungsvorgang bezeichnet Schule im Künstlerischen primär das zunächst durch stilistische Imitation geprägte Verhältnis eines ‚Meisters' zu seinem ‚Schüler', sekundär ein dieses Verhältnis rationalisierendes, vermitteltes Regel- und Beispielwerk. Die Person des Meisters steht hier im Mittelpunkt und verleiht der Schule ihren Namen. Eine solche Bezeichnung wie Rembrandt-Schule verweist also auf eine faktische personale Konstellation. Anders liegt der Fall, wenn Schule mit einem nichtpersonalen oder abstrakten Attribut versehen wird. Eine solche Bezeichnung will aus der Überschau die Gemeinsamkeit formulieren, sei es als Selbstaussage, sei es mit historiographischer Absicht, sei es, daß beides zugleich zutrifft. Während Bezeichnungen wie etwa Schule von Fontainebleau inhaltlich insofern neutral bleiben, als sie Ort und teilweise Motiv einer Malergruppe benennen, gehen solche mit ideellen Zusätzen wie neudeutsch weiter, indem sie auf künstlerische Intentionen verweisen und eine theoretisch reflektierte Formulierung außerhalb des Kunstwerkes selbst möglich erscheinen lassen.
Die kunsthistoriographische Perspektive gebraucht das Wort Schule als Ordnungsbegriff. Im Fall der Musikgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jh. entwickelt sich diese Funktion in Darstellungen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance. Es wird dabei zunächst systematisch von den „Singschulen" des Mittelalters ausgegangen, die der Ausbildung der Sängerknaben für den Kirchengesang dienten (J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* II, Lpz. 1801, 702 ff.; vgl. auch A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik*, Lpz. ²1880, II, 12), bevor die „hohe Schule" der Meistersänger auch das Komponieren vermittelte (Forkel, *Allgemeine Gesch...*, loc. cit., 767 ff.) und diese Vermittlung einer bestimmten namentlich bekannten Person zugewiesen wurde („Dufay'sche Schule"), deren Einfluß zugleich einen historischen Abschnitt umreisse („Dufay'sche Epoche"), und sie selbst in einen geographisch-genealogischen Zusammenhang eingeordnet wurde („niederländische Schule"; R. G. Kiesewetter, *Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Lpz. 1834, 42 ff.; vgl. auch Ambros, *Gesch...*, loc. cit., II, 398 ff., u. III, Breslau 1868, 170 ff.). Dieses Verfahren findet nun Anwendung auf die Erscheinungen der folgenden Jahrhunderte bis ins 19. Jh. hinein. Schließlich wird Schule auch zum Synonym von Stil und Einfluß eines Komponisten hinsichtlich eines vermeintlichen, oft postmortalen Fortwirkens in Werken späterer Komponisten (bei Fr. Brendel, *Gesch. d. Musik*, Lpz. [1852] ⁵1875, XXVII, etwa „die Schule Mozart's in Deutschland, Frankreich und Italien" oder die „Mozart'sche Schule der Pianofortemusik").

Lit.: D. Klemenz, Art. Schule, Historisches Wörterbuch d. Philosophie VIII, Basel 1992.

*

(1) Neudeutsche Schule bezeichnet in der bildenden Kunst singulär eine ästhetische Doktrin nationalbewusster Rückwendung zur Kunst des Mittelalters und der Renaissance, ohne daß jedoch in der Kunstgeschichte die Bezeichnung gebräuchlich oder zum Terminus wurde.
Anläßlich einer 1819 in Rom stattfindenden Ausstellung verschiedener deutscher, in Italien lebender Maler (darunter Fr. Overbeck, Fr. Pforr und P. von Cornelius) führt der ebenfalls an der Ausstellung partizipierende Maler und Kunsthistoriker J. D. Passavant den Namen neudeutsche Malerschule oder auch nur neudeutsche Schule für diese Gruppierung ein. Zuvor war bereits ein mit W. K. F. (sc. Weimarer Kunstfreunde, d. i. Goethe u. J. H. Meyer; der Aufsatz wird Meyer zugeschrieben) unterzeichneter Aufsatz in der von Goethe herausgegebenen Zeitschrift *Ueber Kunst u. Alterthum* (II, 1818–20) mit dem Titel *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* erschienen. Der in der Überschrift verwendete Gegenbegriff zu altdeutsch zielt auf einen romantischen Mißbrauch religiöser Kunst und Weltanschauung des Mittelalters, die als Vorbild für die Kunst des beginnenden 19. Jh. dienen solle. Insbesondere die Benutzung dieses Kulturguts für national gesinnte Zwecke wird hier als „neu-deutsch" bezeichnet. Während Passavant in seiner Abhandlung *Ansichten über d. bildenden Künste u. Darstellung derselben in Toscana; zur Bestimmung d. Gesichtspunktes, aus welchem d. neudeutsche Malerschule zu betrachten ist* (Heidelberg u. Speyer 1820) nur pauschal von Kritik an der malerischen Imitation spätmittelalterlicher, oft als altdeutsch bezeichneter Kunstwerke (vor allem Dürers, außerdem Raffaels) spricht, erwähnt er Fr. Schlegels Aufsatz *Über d. dtsch. Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, u. über d. gegenwärtigen Stand d. dtsch. Kunst in Rom* (Wiener Jb. d. Lit. VII, Juli/

September 1819), in dem dieser den allgemein erhobenen Vorwurf der Imitation relativiert und nach dem jeweiligen Gelingen des Werkes der „neuen Schule" fragt (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg.* IV, hg. von H. Eichner, Paderborn, München u. Wien 1959, 251). Im Unterschied zu einer solchen ästhetisch-kritischen Beurteilung geht es Passavant selbst jedoch durchaus um eine historische Rechtfertigung jener Künstler als Träger einer kulturellen, nationalbewußten Erneuerungsströmung:

Passavant, *Ansichten...*, loc. cit.: Der Hauptvorwurf, welche der neudeutschen Schule gemacht worden ist, daß sie nämlich die Werke älterer Meister unbedingt nachahme, wird zwar durch alles folgende hinreichend widerlegt; doch will der Verfasser hier desselben noch besonders gedenken. Er erkennt ausdrücklich an, daß dieser Vorwurf früher oft nicht unverdient gewesen sei und auch jetzo noch bei einzelnen Künstlern seine Richtigkeit haben möge. Er erklärt aber, daß man gegenwärtig von nichts weiter entfernt sei, als übelbeschaffene Äußerlichkeiten der Maler der Vorzeit zur Nachahmung zu empfehlen, sondern vielmehr in dieser Hinsicht eines treuen Studiums der Natur sich befleißige. Das wird selbst jeder nur halb Unbefangene zugestehen müssen, wenn er vor bedeutenderen Werken der neudeutschen Schule (z. B. den in Frankfurt befindlichen Cartons) Untersuchungen und Vergleichungen anstellt...
Sehe man auch einem neueren Werke es an, daß es in Art und Weise mit älteren Kunstwerken manches gemein habe: sollte das einem deutschen Künstler zum Vorwurf gereichen, daß er seinen Vorfahren nachfolgte, daß er seiner Nationalität sich nicht entäußerte? Jeder, welcher begreift, wie die Dinge geschichtlich sich entwickeln und welchen Werth individuelle Auffassung und Darstellung haben, wird solchen Vorgang für den einzig rechten halten (VI f.).

Schlegel hingegen hatte gerade jenen Rückbezug auf deutsche Malerei zugunsten desjenigen auf vor allem italienische Vorbilder nivelliert (*Über d. dtsch. Kunstausstellung...*, loc. cit., 251), so daß hier von Passavant eine durchaus ideologische Komponente zur Geltung gebracht wird, die der Künstlergruppe einen patriotischen Nimbus verleihen soll. Mit Blick auf die für die Anschauung der Gruppierung repräsentative Ausmalung des Hauses des preußischen Generalkonsuls J. S. Bartholdy in Rom 1816/17 entwickelt Passavant seine ästhetische Doktrin:

Bei den Nachrichten über die Ereignisse, welche die Befreiung unseres Vaterlandes herbeiführten, erhob sich auch ihre Seele, wenn selbst öfters in sehr drückenden äußern Verhältnissen. Viele andere junge Künstler, welche selbst in den Reihen gegen den Feind des gemeinsamen Vaterlandes gefochten haben, schlossen sich ihnen seitdem an. Wie nun in Deutschland durch ein strenges, doch gütiges Schicksal, ein großes volksthümliches Interesse im Volke ist erweckt worden, und manchem braven Jünglinge das Streben nach etwas Tüchtigem in die Brust gelegt hat: so ist auch bei vielen Jüngern der Kunst diese Gesinnung herrschend worden. Nicht zum blosen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden; nicht blos zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerther Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinne aus dem Kunstwerke sprechen, auf daß er den bessern Theil des Volks ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche, außer dem Kreise des Privatlebens, ein allgemeines volksthümliches Interesse erregen.
[Ungeachtet der geringen Bezahlung] ...entschlossen sich unsere Künstler, alles zu leisten, was ihnen der Raum und ihre Kräfte zuließen, nur um wieder einmal zu zeigen, daß auch heut zu Tage bedeutende Werke können ausgeführt werden, und so der neudeutschen Malerkunst und ihrer eigenen eine größere Richtung zu geben. Dieses Streben, etwas Tüchtiges zu leisten bei Hintansetzung eines jeden Vortheils, nur aus wahrer Liebe zur Kunst ist bei der neudeutschen Schule als charakteristisch anzusehen (78 f.).

Neben der patriotischen Gesinnung wird der moralische Wert der Kunst hervorgehoben und ihre Bedeutung und Möglichkeit, ausgehend von „volksthümlichem Interesse" ein Nationalbewußtsein zu fördern (vgl. hierzu auch die oben, I. (4), erwähnte, spätere „neudeutsche Malerei"). Neudeutsch wird hier also unter umgekehrtem Vorzeichen als bei Jahn mit Volkstümlichkeit in Verbindung gebracht (vgl. oben, I. (2)). Dieser geradezu volkspädagogischen Ausrichtung entspricht die Betonung des selbstlos idealistischen Einsatzes für die Sache der Kunst: Die Bildung einer mönchischen Bruderschaft (Lukasbrüder) dieser Maler setzt eine priesterhafte Attitude praktisch um und hat der Gruppierung den auch heute noch – im Unterschied zu neudeutsche Schule – gebräuchlichen, ursprünglich als Spott gemeinten Namen der Nazarener eingetragen.

(2) Fr. Brendel proklamierte den Ausdruck neudeutsche Schule als GEGENWARTSGESCHICHTLICHES PROGRAMM ZUR ERNEUERUNG DES MUSIKLEBENS in seinem Eröffnungsvortrag *Zur Anbahnung einer Verständigung*, gehalten bei der Leipziger Tonkünstler-Versammlung vom 1.–4.6.1859 anläßlich des 25jährigen Jubiläums der NZfM (abgedruckt in: NZfM, Bd. 50, 1859, 265 a ff.). Möglicherweise ist die Bezeichnung von A. W. Ambros inspiriert, den Fr. Liszt aus demselben Anlaß zu einer kulturgeschichtlichen Darstellung der Bedeutung der Musik in der Gegenwart angeregt hatte. Ambros spricht in einem auf Mai 1859 datierten widmungsartigen Abschnitt *An Dr. Franz Liszt* seiner erst im Folgejahr erscheinenden *Culturhistorischen Bilder aus d. Musikleben d. Gegenwart* (Lpz. 1860) von der „neu-deutschen Schule der Musik" (4; vgl. hierzu unten, II. (2)(d)).
Ziel von Brendels Vortrag ist es einerseits, den in den 1850er Jahren publizistisch ausgetragenen Streit für und wider Kompositionen insbesondere R. Wagners, Liszts und H. Berlioz' zu schlichten, andererseits aber eben jene Komponisten und ihre Werke als Leitbilder gegenwärtigen Komponierens historiographisch und apologetisch zu legitimieren – beidem

soll die am Ende des Vortrages eingeführte neue Benennung dienen. Dieses an sich widersprüchliche Verfahren beruht auf der Annahme, die Gegner jener Komponisten mißverstünden entweder deren Werke und bedürften daher der Aufklärung oder aber sie gehörten zur Minderheit der „Unverbesserlichen". Brendel beginnt mit einer weitgehend polemisch gehaltenen „Beseitigung" von Mißverständnissen, „einfach durch Darlegung des Richtigen" (268 a), bevor er zum „Mittelpunkt unserer Bestrebungen" kommt und zunächst eine kulturgeschichtliche Grundcharakteristik als „Prinzip" der Gegenwart aufstellt: „Dies ist... dem früheren Naturalismus gegenüber der Rationalismus, dem Instinct gegenüber das Selbstbewußtsein, der sinnlichen Seite gegenüber die geistige, der blos formalen Schönheit gegenüber das Charakteristische. In unserer Zeit kommt es zuerst und wesentlich auf ein denkendes Begreifen der Kunst an. Damit soll die instinctmäßige Seite durchaus nicht ausgeschlossen werden; diese unbewußte Seite ist bleibende Grundlage alles künstlerischen Schaffens. Aber es soll jetzt das theoretische, ästhetische Bewußtsein läuternd und klärend hinzutreten..." (270 a). Unter Naturalismus versteht Brendel nicht eine Stilistik, sondern eine unreflektierte, ‚natürliche' Kunst-Hervorbringung, die durch eine reflektierende abgelöst werden solle. Dieser modern anmutende, rationalistische Standpunkt dient – ungeachtet der begrifflichen Vagheiten – Brendels Selbstverortung als Vertreter der Kritik im doppelten Sinne eines Publizisten und kritischen Denkers innerhalb der Kulturgeschichte des 19. Jh., eines „denkenden Begreifens der Kunst" und demzufolge auch als berechtigter Anstoßgeber und Initiator, obgleich er selbst nicht kompositorisch tätig ist. Jenes „theoretische, ästhetische Bewußtsein" solle am Komponisten selbst auftreten und manifestiere sich folgendermaßen: „Dies zeigt sich... in der viel correcteren Behandlung der Singstimme..., bei der reinen Instrumentalmusik in der Beseitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt. Was das Harmonische betrifft, so kam es in alter Zeit zunächst darauf an, roher Natürlichkeit gegenüber, die Gesetze des musikalischen Wohlklangs aufzufinden. Daher die vielen Einschränkungen und Verbote. Nachdem dies längst erreicht, sind wir dahin gekommen, mit Bewußtsein dem Idealen das Uebergewicht einräumen zu können..." (ibid.). Über diese nur implizit angeführten stilistischen Merkmale musikdramatischen Gesangs, programmusikalischer Kompositionsweise sowie Nichtberücksichtigung der Stimmführungsregeln und der tonalen Ausweitung des Kadenzverlaufes im Dienst des außermusikalischen Sujets hinaus sei das angeführte „Prinzip" vor allem auch im Musikleben anzuwenden: „...wir haben dahin zu wirken, daß eine auf künstlerischen Principien ruhende Organisation des Musikwesens an die Stelle des zufällig Gewordenen trete. ...so handelt es sich u. a. um bessere Gestaltung der Concertprogramme, Aufnahme des Neuen ohne Beseitigung des Alten, eine Anordnung, aus der ein leitender Gedanke hervortritt...; es handelt sich ebenso und ganz in derselben Weise um theatralische Reformen, um Verbesserung des Musikunterrichts, Weiterentwickelung der Musikbildungsanstalten, der Conservatorien, nach modernen Principien..." (270 b). Daran schließt Brendel die Forderung an, die „Werke der Gegenwart" mehr aufzuführen, um die Hauptquelle der Mißverständnisse, deren Unkenntnis, aufzuheben.

*

Exkurs: Die reformatorischen Intentionen Brendels begegneten sich dabei mit denen Liszts. Während diese aber ihren Ursprung besonders im politischen Diskurs des Frankreich der 1830er Jahre hatten und einen ersten Ausdruck in Liszts Entwurf zu einer Goethe-Stiftung von 1849/51 fanden (vgl. Fr. Liszt, *Sämtliche Schriften* III, hg. von D. Altenburg u. Br. Schilling-Wang, Wiesbaden 1997), entsprangen Brendels Überzeugungen wesentlich der Krise des Hegelianismus, dem er anhing, und den Schriften der Jung-Hegelianer (besonders A. Ruges) aus den 1840er Jahren, den Erfahrungen der Revolution von 1848 sowie der Lektüre der um 1850 entstandenen Schriften Wagners. Sein reformatorischer Impetus setzte zunächst in den Paulskirchen-Parlamentarismus enthusiastische Hoffnungen (vgl. etwa die Aufsatzfolge *Fragen d. Zeit*, NZfM, Bd. 28–29, 1848). Nach dessen Scheitern publizierte er den Reformentwurf *Die Musik d. Gegenwart u. d. Gesammtkunst d. Zukunft* (Lpz. 1854), der eine Parallele in A. B. Marx' *Die Musik d. neunzehnten Jh. u. ihre Pflege. Methode d. Musik* (Lpz. 1855) fand. In ihnen kam es jedoch nicht zur Prägung einer Bezeichnung wie neudeutsche Schule.

*

Nach der dargestellten, umrißhaften Charakterisierung der „Schule" (*Zur Anbahnung...*, loc. cit., 268), geht Brendel über zu deren bis dato gebräuchlicher und ursprünglich mit polemischem Hintersinn von den Gegnern eingeführten Bezeichnung „Zukunftsmusik", von Wagners Ausdruck „Kunstwerk der Zukunft" abgeleitet. In letzterem gehe die Musik aber „im Ganzen" einer „Vereinigung der Künste" auf und sei nicht mehr „selbständig", wohingegen das Wort Zukunftsmusik nach wie vor eine solche Selbständigkeit der Musik suggeriere – es sei daher zu vermeiden. Brendel will dem utopischen Moment von Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes Geltung verschaffen und sucht daher nach einer neuen Bezeichnung:

Ich erlaube mir darum, einen neuen Namen vorzuschlagen, mit der Bitte, denselben zu prüfen, und wenn er Ihren Beifall findet, ihn zu adoptiren. Derselbe besteht in der Bezeichnung: neudeutsche Schule, oder neue deutsche Schule. Ueberrascht Sie vielleicht eine solche Bezeichnung, weil zugleich zwei nicht-

deutsche Meister unter derselben begriffen werden müssen, so gestatten Sie mir einige Bemerkungen, um dies Befremdliche zu beseitigen. Es bedarf keines Wortes, um die Richtigkeit meiner vorgeschlagenen Benennung, was das eine Mitglied jenes Triumvirats, welches die Zukunftsmusik repräsentirt, betrifft, zu beweisen: R. Wagner... Schwieriger aber wird die Sache, wenn zugleich die beiden ausländischen Meister unter dieser Bezeichnung mit einbegriffen werden sollen. Zwar ist auch in Bezug auf sie bereits anerkannt, daß dieselben ihren Ausgangspunct von Beethoven genommen haben, und also in ihrer Wurzel deutsch sind. Aber ebenso unläugbar zeigen beide auch fremde Elemente, die zunächst die Richtigkeit meiner Bezeichnung in Frage stellen könnten... (271 b).

Daß Brendel in seinem Vortrag zentral nur Wagner im Zusammenhang der Theorie des Kunstwerks der Zukunft (ferner R. Schumann als Vorbild der musikalischen Kritik) namentlich erwähnt, mag darauf hindeuten, daß er sich wohl bewußt war, in welchen prekären Begründungsnotstand er sich mit dem vorgeschlagenen Namen begab, sollte die Bezeichnung doch gerade den Ungar-Deutschen Liszt, der überdies meist französisch sprach, und den Franzosen Berlioz umfassen. Wenn Brendel die Frage nach der Richtigkeit der Bezeichnung aufwirft, verdeckt er rhetorisch, daß eben diese drei Komponisten („Triumvirat") zunächst unter einer Bezeichnung erfaßt werden sollen. Eine tiefergehende ‚Wesensgemeinschaft' der drei Komponisten ist avisiert, deren „Wurzel" deutsch sei. ‚Deutsch' wird damit zur ideellen Kategorie, Brendel selbst zum spekulativen National-Ästhetiker ohne Rückbindung an eine konkrete ästhetische Erscheinungsform:

In meiner „Geschichte der Musik" habe ich nachgewiesen, wie bei uns zwei Entwicklungsreihen nebeneinander herlaufen, eine specifisch deutsche und eine universelle, auf der Verschmelzung deutschen, italienischen und französischen Styls beruhende. ...und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das Specifisch-Deutsche im engeren Sinne als das eigentlich Nationale erkennen, die Beschränkung darauf, sondern das Entscheidende in die echtgermanische Grundlage setzen, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutsch oder universeller sein... Beide Künstler wären nicht das geworden, was sie sind, wenn sie nicht früh schon durch den deutschen Geist sich genährt hätten, und an ihm erstarkt wären. So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutschland sein, und in diesem Sinne schlug ich daher die Bezeichnung: neudeutsche Schule, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor (272 a).

In bezeichnender Weise funktionalisiert Brendel vordergründig ein pseudowissenschaftliches Geschichtsmodell für die Rechtfertigung der Benennung. Im Hintergrund steht die Suggestion, Gegenwarts- und (Musik-)Geschichtserkenntnis in eins setzen zu können, im chaotischen Prozeß die Teleologie zu durchschauen – eine Suggestion, die zu den permanenten Merkmalen des Schrifttums, das mit der neudeutschen Schule in Verbindung gebracht wird, gehört und vor allem in demjenigen Wagners sein Vorbild hat. Die Spekulationen um deutsch, nichtdeutsch, echtgermanisch usw., im heiklen Gebiet des ästhetischen Urteils geführt, leisten außerdem nationalistisch-chauvinistischer Gesinnung Vorschub, ganz gleich wie „universell" man konzipiert, denn der Widerspruch zwischen beiden „Entwicklungsreihen" bleibt ein Problem. Die Vereinfachung und Banalisierung der Begriffe im Namen einer pragmatischen Historiographie bleibt nicht aus:

Wir gewinnen dadurch zugleich an Uebersichtlichkeit der Gruppirung und an Einfachheit und Consequenz der Namen. Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von Bach und Händel führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealem und Realem. Beethoven reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule (272 a f.).

Diese historiographische Konzeption übernimmt Brendel aus seiner *Gesch. d. Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich,* eine der populärsten musikgeschichtlichen Darstellungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. Das Buch geht zurück auf Anfang der 1840er Jahre in Freiberg/Sachsen gehaltene öffentliche Vorlesungen. Brendel bearbeitete und ergänzte die gegenwartsgeschichtlichen Passagen der ersten vier Auflagen des Werkes (Lpz. 1852, 1855, 1860, 1867) jeweils um aktuelle Entwicklungen und Bewertungen, behielt aber den Vorlesungston bei. So wird auch in der dritten Auflage von 1860 der Ausdruck neudeutsche Schule eingeführt. In der Schlußpassage „Der Umschwung der neuesten Zeit und die Aufgaben für Gegenwart und Zukunft" zieht er nochmals die Summe dessen, was die neudeutsche Schule als Programm beinhalte:

Was bisher die Kunst, getragen durch innere Lebenskraft, nicht nöthig hatte, ist mehr und mehr zum dringenden Bedürfniss geworden, und das Bestreben, einen Umschwung vorzubereiten, musste deshalb gerechtfertigt erscheinen... Diesen neuen Anfang haben uns die letzten Jahre, hat uns die durch die neu-deutsche Schule hervorgerufene Bewegung gebracht. Ich habe Ihnen die beiden wichtigsten Folgen derselben... bezeichnet: einmal die Gewinnung einer neuen Basis des Schaffens dadurch, dass jetzt die enger begrenzte, lediglich musikalische Sphäre verlassen, was die Oper betrifft, den übrigen Künsten eine gleiche Betheiligung gestattet, das einseitige Uebergewicht der Musik beseitigt wurde, und sodann 2) der Rückschlag in Folge dieser Wendung, der erneute Aufschwung auf speciell musikalischem Gebiet, welcher insbesondere in Liszt seinen Träger fand.
Die Hauptpuncte dieses neugewonnenen, durch Wagner's Auftreten vermittelten Bewusstseins Ihnen zu charakterisiren, ist jetzt noch meine Aufgabe.
Das Erste ist, dass die schon längst für die Tonkünstler von uns geforderte höhere Bildung bei allen Jüngeren, welche dieser Richtung sich anschliessen, vorhanden ist. Bedeutsam in dieser Beziehung ist insbesondere, dass die neue Schule in fast sämmtlichen ihrer Mitglieder zugleich auch literarisch thätig ist...

Das Zweite ist das Bewusstsein, dass nur ein neuer geistiger Gehalt zur Composition berechtigt, die Einsicht, dass das musikalische Schaffen jetzt ein zweckloses ist, wenn dasselbe nicht eine höhere, geistige Begabung zum Hintergrund hat...
In derselben Weise wird... anerkannt, ...dass von nun an das Trachten unserer Kunst darauf gerichtet sein muss, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studiren, nicht aber sie knechtisch nachzuahmen...
Ein vierter Punct ist das Streben aller Derjenigen, welche der neuen Schule angehören, die Musik aus jener Stellung emporzuheben, der zufolge dieselbe Nichts weiter war als ein Luxusartikel edlerer Art. ...
Ein fünfter Punct endlich ist die gehobene Stellung der Künstler der neuen Schule dem Publicum gegenüber, die Beseitigung jener sclavischen Abhängigkeit, in die insbesondere die Virtuosen den Künstlerstand gestürzt hatten. Unter den vielen Verdiensten Wagner's ist dies keines seiner geringsten (630 ff.).

Die Gegner der neudeutschen Schule verweist Brendel entweder aus der vermeintlichen deutschen Musikgeschichte oder auf einen „überwundenen Standpunkt" (*Zur Anbahnung*..., loc. cit., 268 b), kaum aber in eine zukunftsträchtige Sphäre, die die „Schule" selbst schon hinter sich ließe: dort läge der Beginn des „Kunstwerks der Zukunft".
Brendels Konzeption von neudeutscher Schule als einem Programm zur Reform des Musiklebens zeichnet sich also durch einen bewußt erfaßten neuen Gehalt der Kunst aus, den der Künstler sich durch Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart erarbeiten müsse. Dies verleihe ihm den neuen Status quasi eines Künstler-Priesters und gebe der Kunst ihre ethische Verantwortung zurück, die sie nach Beethovens Klassizität verloren habe. An ihn müsse man nicht nachahmend, sondern kreativ-fortsetzend anknüpfen. Von diesem Konzept blieben in der Rezeption des Ausdrucks allerdings nur (im folgenden diskutierte) Teilmomente erhalten: die angestrebte, aber nicht gelingende Verdrängung des Wortes Zukunftsmusik, die Bezeichnung einer Komponistengruppe, deren Stilistik und Ästhetik, die Gründung eines Tonkünstlervereins sowie die retrospektiv historisierende Einordnung in ein musikgeschichtliches Gefüge.

(a) Neudeutsche Schule wird zum Synonym von ZUKUNFTSMUSIK im Sinne einer sich progressiv gebenden oder für progressiv gehaltenen, auf Veränderung von Konventionen in Kunst und Kunstleben drängenden Gruppierung. Brendel gelang es jedoch weder bei den Gegnern noch den Anhängern, neudeutsche Schule als alleinige Bezeichnung der Gruppierung durchzusetzen. R. Pohl greift als einer der wenigen diese verordnende Absicht Brendels zunächst auf – „Neudeutsche Schule (wie wir sie von jetzt an zu nennen haben)" (*Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859. Zweiter Ber.*, NZfM, Bd. 51, 1859, 33 a) –, verwendet den Ausdruck sonst aber kaum und zunehmend distanziert (siehe auch unten, II. (2)(e)). Gegner der Gruppierung decken schonungslos die inneren Widersprüche der Benennung auf und beharren auf den polemischen Konnotationen von „Zukunftsmusik":

Anon., *„Zukunftsmusik"* (Niederrheinische Musik-Zeitung VII, 1859): Also, es bleibt dabei: ihr heisst nicht nur, ihr seid Zukunftsmusiker. All die Ungegohrenheit, der Schwindel, all die Eitelkeit, all die Selbstbespiegelung, all die Trägheit, der Zukunft zuzuschieben, was man selbst leisten müsste, all die Hohlheit und Saalbaderei der ästhetischen Schwätzer – wie schön fasst sich das alles in dem Einen Worte „Zukunftsmusik" zusammen!
Und ihr selbst habt euch den Namen gegeben, freilich unwillkürlich. So werdet ihr ihn auch nicht los werden. Neudeutsche Schule möchtet ihr lieber heissen, ihr, d. h. der Magyare Liszt, der Franzose Berlioz und der in wesentlichen Entwicklungspunkten ganz mit Meyerbeer'schem Orchester hantierende, in seinen theoretischen Ansichten (laut Brendel) den französischen Socialisten analoge Wagner? – Geht doch, macht uns keine schlechten Witze! (325 b f.)

Die von J. Brahms, J. Joachim, J. O. Grimm und B. Scholz unterzeichnete und der Redaktion der Berliner Musikzeitschrift *Echo* (X, 1860) durch Indiskretion zugespielte Erklärung, die zur Folge hatte, daß Brahms zum Anführer einer Gegengruppierung stilisiert wurde, reagiert vermutlich auf eine Bemerkung Brendels, der Parteienstreit sei wohl auch durch allgemeine Mentalitäts-Differenzen zwischen Nord- und Süddeutschland motiviert (die allerdings eine politische Konkretisierung erfuhren bis hin zum Krieg zwischen preußischem und habsburgischem Einflußbereich 1866). Demgegenüber wird hier ein dezidiert ästhetischer Einspruch unter der Rubrik „Kunstnachrichten" als „Absagebrief" an die „Parthei der Zukunftsmusiker" publiziert:

Die genannte Zeitschrift [sc. NZfM] verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ersten strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Compositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Werth, und es wäre überhaupt namentlich in Norddeutschland der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik und zwar zu Gunsten derselben ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Thatsachen zu protestiren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits..., daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten „Neudeutschen" Schule, welche theils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und theils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen oder verdammen können (142; zit. nach d. Faks. bei N. Meurs, *Neue Bahnen? Aspekte d. Brahms-Rezeption 1853–1868*, Köln 1996, 79).

Die NZfM antwortete wenig später mit einer satirisch-ironischen Gegenerklärung (Bd. 52, 1860, 169 a f.). Der parallele Gebrauch von neudeutsche Schule und Zukunftsmusik war aber auch bei deren Anhän-

gern üblich, wie F. Draesekes an prominenter Stelle (auf der 2. Tonkünstlerversammlung am 8. 8. 1861 in Weimar) gehaltener Vortrag belegt:

Die sogenannte Zukunftsmusik u. ihre Gegner (NZfM, Bd. 55, 1861): Die wesentlichen Anklagen, welche gegen die neudeutsche Schule erhoben werden, glauben wir hiermit beleuchtet zu haben. Und ohne eines total überzeugenden Eindrucks uns versichert zu halten, hoffen wir doch, daß das von Flecken gereinigte Bild der Zukunftsmusik und ihres Strebens nicht mehr im Lichte der Unkunst, Impietät und Zügellosigkeit vor Ihren Augen stehen werde (80 a).

Wagners demonstratives Ignorieren der Bezeichnung Brendels (den er als Denker ebensowenig schätzte, wie Brendel sich auch bei den meisten anderen Anhängern der ‚neudeutschen Schule' keiner besonderen Beliebtheit erfreute) und sein weiterer Gebrauch der Ausdrücke „Kunstwerk der Zukunft" für sein Kunstideal und „Zukunftsmusik" für dessen Mißverständnis (insbesondere in der zunächst für ein französisches Publikum verfaßten Schrift *„Zukunftsmusik"* von 1860; siehe auch unten, II. (2)(b)) wurden im Schrifttum seiner sich zunehmend vereinsmäßig organisierenden Anhängerschaft maßgeblich, was zu einer Divergenz mit der historiographischen Ambition Brendels führte. So vermied der oben, in Abschn. I. (4), erwähnte H. Thode in seinem Aufsatz zum hundertsten Geburtstag Liszts (*Franz Liszt*, Bayreuther Blätter XXXIV, 1911) den Ausdruck neudeutsch, den er kurz zuvor in Anlehnung an Wagner für Böcklin und Thoma in Anwendung gebracht hatte und stellte Liszt als „im wesentlichen vom französischen Geiste beeinflussten Romantiker" heraus (263). Daß andererseits der Wiener Akademische Wagner Verein in seinen Statuten von 1873 den Ausdruck verwendet (im Paragraph 6 heißt es: *„Jedes Mitglied hat in allen Kreisen die neudeutsche Kunstrichtung zu vertreten"*; zit nach: H. Kowar, *Vereine für d. Neudeutschen in Wien*, in: *Bruckner, Wagner u. d. Neudeutschen in Österreich*, hg. von O. Wessely, Linz 1984, 82 a), dürfte eine Ausnahme sein. Brendel hingegen behielt ihn in eigenen Schriften stets bei, gestand aber zugleich im Juli 1860, daß sein „Vorschlag [sc. die „Namenbildung" neudeutsche Schule] lediglich dem Moment galt, dem Tagesgebrauch..., und nur die versöhnende Tendenz hatte, durch Tilgung des alten Namens gehässige Erinnerungen zu beseitigen, gleichviel ob die Folgezeit den neugewählten beibehalten, einen besseren an die Stelle setzen, oder eine speciellere Bezeichnung überhaupt gar nicht acceptiren werde" (*Zur Situation*, NZfM, Bd. 53, 1860, 2 a).

(b) Neudeutsche Schule bezeichnet eine KOMPONISTENGRUPPE UND IHRE ANHÄNGER. Daß Brendel zunächst Berlioz, Liszt und Wagner ins Zentrum der neudeutschen Schule rückte, wurde vor allem von deren Gegnern aufgegriffen, während sich Berlioz schon im Frühjahr 1860 in seiner Besprechung eines Konzerts mit Musik Wagners (*Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir*, Journal des Débats vom 9. 2. 1860, 1 f., dtsch. publ. in der Niederrheinischen Musik-Zeitung VIII, 1860, 65 ff., als *Hector Berlioz über seine Stellung zur Zukunftsmusik*) distanzierte. Wagner reagierte in *Ein Brief an Hector Berlioz* (1860; *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Lpz. [4]1907, VII, 82 ff.; zuerst erschienen auf franz. im Februar 1860), ebenfalls ohne den Ausdruck neudeutsche Schule zu gebrauchen, indem er sich insbesondere gegen seine Zugehörigkeit zu einer Schule und den Ausdruck musique de l'avenir wandte. Als prompte Reaktion modifizierte Brendel selbst seine ursprüngliche Aussage, was Berlioz' Stellung, nicht aber was die Wagners betraf:

Zeitgemäße Betrachtungen (NZfM, Bd. 52, 1860): Mit derselben Eilfertigkeit wurde B e r l i o z ' Kritik über W a g n e r abgedruckt. Daß B e r l i o z kein Wort Deutsch versteht, daß er also weder mit den betreffenden Schriften, noch auch mit den eng mit dem deutschen Wort verbundenen Tonschöpfungen sich vertraut machen konnte, ...dies zu bedenken fiel Keinem ein... Dabei wollen wir gar nicht einmal betonen, daß es eine durchaus irrige Auffassung ist (die nicht von uns ausging), wenn man B e r l i o z i m e n g s t e n S i n n e u n d u n m i t t e l b a r zur neudeutschen Schule zählt. Berührungspuncte sind vielfach vorhanden... Man... muß sich also ohne Weiteres sagen, daß B e r l i o z stets nur bis zu einem gewissen Grade mit deutscher Anschauungsweise übereinstimmen wird (95 b).

Möglicherweise deckt diese Stellungnahme einen schon längst bestehenden Vorbehalt Brendels gegen den französischen Komponisten auf und erklärt, warum dieser nicht namentlich in der oben zitierten Proklamation angeführt wurde.

Liszt versteht unter neudeutscher Schule in erster Linie seine Schüler, Freunde und Anhänger. In seinem auf den 14. 9. 1860 datierten Testament (vgl. Fr. Liszt, *Briefe an d. Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein* II, hg. von La Mara, *Briefe* V, Lpz. 1900, 59) werden auch „plusieurs membres de notre confrérie de la *‚neudeutsche Schule'*" berücksichtigt. In einem Nachtrag soll zu den „amis de la *‚neudeutsche Schule'*" auch sein Pariser Sekretär G. Belloni gezählt werden: „il fait partie de la *‚neudeutsche Schule'* par son grand attachement pour moi" (62 f.). Liszt versteht sich somit insofern als Teil der neudeutschen Schule, als er maßgebliches Zentrum dieser „neudeutsch" benannten Initiative ist; zugleich nimmt er selbst eine von der „Schule" unabhängigen Standpunkt ein, während jene ihrerseits von ihm abhänge als seine Schülerschaft – gleiches gesteht er noch betonter Wagner zu. So geht aus dem unveröffentlichten Briefwechsel Liszts mit dem Leipziger Verleger J. Schuberth hervor, daß Anfang 1860 eine periodisch erscheinende Edition von Klaviermusik der Schüler Liszts unter dem Titel *„AM CLAVIER – Monaths-Hefte der neudeutschen Schule unter Redaction von F. Liszt"* geplant war (zit. nach: H. R. Jung, *Einige*

Lebens- u. Schaffensprobleme Franz Liszts in d. Jahren 1859 bis 1861 – dargestellt unter Verwendung unveröff. Briefe d. Komponisten, in: *Franz Liszt u. Richard Wagner. Mus. u. geistesgesch. Grundlagen d. neudeutschen Schule*, hg. von S. Gut, München u. Salzburg 1986, 61). Und in einem Brief an C. von Sayn-Wittgenstein vom 20. 4. 1861 über die Konzertplanung anläßlich der anstehenden Tonkünstlerversammlung in Weimar berichtet Liszt: „Troisième jour: encore indécis. Ou bien un programme de concert avec Hans [von Bülow], Draeseke, Cornelius, Damrosch: *neu-deutsche Schule* – ou bien le second acte de *Tristan...*" (*Briefe...*, loc. cit., 159). Dem schließt sich die frühe Liszt-Biographik (L. Ramann, *Franz Liszt als Künstler u. Mensch*, Bd. I–III, Lpz. 1880–94; R. Louis, *Franz Liszt*, Bln 1900; J. Kapp, *Liszt*, Bln 1909) an und erwähnt den Ausdruck neudeutsche Schule, wenn überhaupt, nur beiläufig und vor allem für Liszts Schülerkreis.

Die Zuordnung von Berlioz, Liszt und Wagner zur neudeutschen Schule bleibt somit uneinheitlich und insbesondere von der Übernahme Wagnerscher Ideologeme abhängig, so daß bis zum zweiten Weltkrieg die Wortverwendung stets eine Parteinahme ausdrückt:

R. Batka u. W. Nagel, *Gesch. d. Musik d. 19. Jh.* (Stuttgart o. J. [1914?]): Auch warfen sich die Gegner der neudeutschen Richtung, je mehr sie Wagners unaufhaltsamer Siegeslauf vor der öffentlichen Meinung zum Rückzug zwang, mit doppelter Heftigkeit gegen seine vermeintliche „Schule", zu der auch Liszt gezählt wurde (96);

H. J. Moser, *Gesch. d. dtsch. Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart* II/2 (Stuttgart u. Bln 1924): Es wird von Seite der „Neudeutschen" (so nannten sich die im Neuweimarverein zusammengeschlossenen Lisztianer) noch heute immer so dargestellt, als hätten die Konservativen aus eitel Bosheit und Niedertracht den armen, unschuldigen „Fortschritt" abzuwürgen versucht, während in Wahrheit Heißsporne vom Schlag Bülows, R. Pohls, Draesekes in Brendels Blatt einen maßlosen Angriffsfeldzug eröffnet hatten und auch vor tollsten Geschichtsklitterungen keinen Augenblick zögerten – schon daß sie die Sache Liszts untrennbar mit derjenigen Wagners verquickten, mußte selbst Freikonservative schwer reizen (195 f.).

Der von Moser erwähnte „Neuweimarverein" kann jedoch nur sehr bedingt mit der Komponisten- und Anhängergruppe neudeutsche Schule identifiziert werden, insofern er sich mit dieser weder personell noch intentional deckte.

Die enge Verbindung zu Liszt, nicht zu Wagner oder Berlioz, wird schließlich zum Hauptmerkmal der als neudeutsche Schule bezeichneten Personengruppe. Bei deren Schilderung wird ansatzweise differenziert zwischen der sich auflösenden Anhängerschar („Schule") und den ästhetischen („neudeutschen") Postulaten:

Louis, *Die dtsch. Musik d. Gegenwart* (München u. Lpz. 1909): ...Felix Draesekes bekannteste Orchesterschöpfung [entstand]... zu einer Zeit..., da der Komponist längst nicht mehr der Lisztschen Schule zugezählt werden konnte. Im Gegensatz zu Draeseke, der im Laufe seiner späteren Entwicklung sich immer mehr von der anfänglichen Begeisterung für die neudeutsche Richtung abwandte, ist Alexander Ritter seinem Meister Liszt auch künstlerisch zeitlebens treu ergeben geblieben (145).

Nach dem Vorbild von Brendels *Gesch. d. Musik...* (ab der dritten Auflage Lpz. 1860) wurden in musikgeschichtlichen Übersichtsdarstellungen – etwa in H. Riemanns *Gesch. d. Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Bln u. Stuttgart 1901, oder in Batkas und Nagels *Gesch. d. Musik d. 19. Jh.* (loc. cit.) – eine Anzahl von Komponisten und Pianisten unter der Rubrik neudeutsche Schule zusammengefaßt, die über unterschiedliche Dauer und mit unterschiedlicher Intensität zu Liszt in Beziehung traten. Brendel beispielsweise führt u. a. folgende Persönlichkeiten auf: J. Raff, H. von Bülow, P. Cornelius, Draeseke, C. Tausig, Joachim, E. Lassen, O. Singer, H. von Bronsart, Damrosch, C. und A. Ritter, K. Klindworth. Wenn auch Brendel eine Wagner-Lisztsche Schule konstruiert (vgl. oben, II. (2)), so wird doch neudeutsche Schule zum Synonym für Lisztianer im Unterschied insbesondere zu Wagnerianern – eine Trennung, die jedoch nicht inhaltlich reflektiert wird, sondern sich beispielsweise meist in Kapiteleinteilungen spiegelt. Bisweilen werden auch Komponisten wie G. Mahler und R. Strauss dezidiert als neudeutsch eingeordnet, insofern sie an Liszt und Wagner anknüpfen:

W. Fischer, Kap. *Instrumentalmusik von 1828–1880*, in Hdb. d. Musikgesch., hg. von G. Adler (Ffm. 1924): Noch in der Musik der Gegenwart stehen sich die beiden Schulen [sc. die neudeutsche um Liszt und die deutsche um Brahms] in der Kunst Max Regers und Richard Strauß' gegenüber (880 f.);

P. Bekker, *Musikgesch als Gesch. d. Formwandlungen* (Bln u. Lpz. 1926): Als wirkungskräftigste Begabung der neudeutschen Schule hat Richard *Strauß* die Nachfolge Wagners und Liszts als Opern- wie als Konzertkomponist übernommen (219);

In *Mahler*... wirken die Anregungen Bruckners und der neudeutschen Schule zusammen (220).

Das Stichwort *Neudeutsche Schule* erscheint in den einschlägigen Musiklexika – sieht man von den ersten fünf Auflagen des RiemannL vor 1905 ab (vgl. unten, II. (2)(e)) – offensichtlich erst in den 1960er Jahren. Die Mehrzahl dieser Einträge stellt das Bedeutungsmoment der Komponistengruppe an den Anfang:

SeegerL (1966), Art. *Neudeutsche*: eine Gruppe von Komponisten um *F. Liszt* und *R. Wagner*... (II, 205 b);

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): N e u d e u t s c h e S c h u l e nannten sich seit 1859 die Vertreter einer musikalischen „Fortschrittspartei" unter Führung Liszts in Opposition zu der durch Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann und Brahms repräsentierten Gruppe... (628 a);

New HarvardD (Cambridge, Mass., u. London 1986), Art. *New German School*: A group of musicians initially gathered around Liszt during his Weimar years... (539 b);

Th. S. Grey, Art. *New German School*, New GroveD (London [2]2001): A group of progressive musicians in the mid-19th century (XVII, 803 a).

(c) Eine eng mit der Bedeutung Komponistengruppe verbundene Konnotierung ist die Identifikation von neudeutsche Schule mit dem auf der ersten Tonkünstlerversammlung 1859 angeregten, auf der zweiten 1861 gegründeten ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREIN. Für Liszt war die Vereinsgründung wichtiger als die Proklamation des Brendelschen Vorschlags. Er erhoffte sich die Verwirklichung von kulturpolitischen Aspekten aus dem Entwurf der gescheiterten Goethe-Stiftung. Die Identifikation mag nicht zuletzt dadurch nahegelegen haben, daß mit Brendel die publizistische Hauptstimme der Gruppierung zugleich erster Präsident des Vereins wurde. Wie die von R. Pohl (*Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung*..., loc. cit., 33 a ff.) zitierten Presseberichte zeigen, nahm man jedoch die geplante Vereinsgründung zunächst nicht als eine Institutionalisierung der neudeutschen Schule wahr. So wird bei Pohl etwa der Korrespondent der Berliner Musikzeitung *Echo* vom 3. 7. 1859 folgendermaßen wiedergegeben:

„...Der von Dr. Brendel gehaltene Vortrag... fand in der aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Versammlung sogleich seine schönste praktische Realisierung. Alles Sonder-Interesse verschwand so sehr, daß Brendel's Vorschlag, die Partei der sogenannten Zukunftsmusiker künftig „Neudeutsche Schule" zu nennen, gar nicht weiter zur Sprache gebracht... wurde. Wer mochte sich noch um den Namen einer einzelnen Richtung kümmern, wo der Gesammt-Eindruck ein so gewaltiger war?... Dieses Band innerer Gemeinsamkeit, ohne jedwede selbstische Rücksicht, konnte doch wahrhaftig keinen deutlicheren Ausdruck finden, als in dem Antrag von Louis Köhler zur Gründung eines „deutschen Musikvereins"... Die Annahme dieses Antrags, welche ohne Kampf erfolgte – also die Constituirung dieses nunmehr bereits bestehenden allgemeinen deutschen Musikvereins, ist ebensowol ein thatsächlicher Beweis des alle Musikrichtungen in sich fassenden Gemeingeistes geworden, als eine thatsächliche Widerlegung für diejenigen, welche in der ganzen Unternehmung nur ein Sonderinteresse erblicken wollten." (34 a f.).

In den folgenden Jahren vollzogen aber Gegner wie Anhänger der Gruppierung die Identifikation, darunter vor allem Brendel selbst:

[S. Bagge], *Ein Wort in Angelegenheiten d. „Allgemeinen deutschen Musikvereins"* (AmZ, Neue Folge III, 1865): So lange der „allgemeine" deutsche Musikverein in eine Spitze ausläuft, deren Name die „neudeutsche Richtung" bedeutet, deren Programm gewisse Compositionen der neuesten Zeit nicht etwa nur als berechtigte Specialitäten, sondern als Fortschritt oder gar höchste Höhepunkte der Kunst bezeichnet, – so lange in Folge jener freiwillig angenommenen Spitze die Theilnehmer dieses Vereins den Grundsätzen der „Neudeutschen Schule" factisch ihre Gutheissung und Unterschrift verleihen, so lange müssen wir das Institut als ein kunstschädliches, zu persönlichen Zwecken bestehendes ansehen... (398);

Brendel, *Der Allgemeine Dtsch. Musikverein, d. Organisation, bisherige Thätigkeit u. Weiterentwicklung desselben* (Almanach d. Allgemeinen Dtsch. Musikvereins I, 1868): Nicht wir sind Partei, die wir alles Berechtigte anerkennen, sondern jene, die in einseitiger Verbissenheit willkürliche Schranken aufzurichten sich bemühen...

Wenn ab und zu auch im Bereiche der neudeutschen Schule von Seite Einzelner ein etwas exclusives Gebahren... vorgekommen ist, so muß man das einem leicht überschäumenden Enthusiasmus zu Gute halten, da ein solcher sich von jeder frischen, lebenskräftigen Bewegung kaum fern halten läßt... Ich erinnere u. A. an die Literaturbewegung in Deutschland in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, an das Auftreten der Hegel'schen Schule in späterer Zeit... Es war ein neuer Lebenskeim für unsere Kunst, der gepflanzt wurde im Bereiche der neudeutschen Schule: der Zweideutigkeit, Achselträgerei, Kriecherei – mit einem Worte – der moralischen Verkommenheit gegenüber, die Raum zu gewinnen begann, eine sittliche Ermannung, Bewußtsein von der Würde der Kunst und dem Berufe des Künstlers... (132 f.).

Während einerseits der Vorwurf der Begünstigung bestimmter Komponisten kaum von der Hand zu weisen ist, da die meisten der Anwesenden, jenseits des Enthusiasmus, selbst durchaus pragmatische Gründe für den Zusammenschluß hatten, stilisiert Brendel wiederum die Vereinsbestrebungen zum gegenwartsgeschichtlichen Vollzug, der mit der neudeutschen Schule identisch sei, und erschwert eine Differenzierung zwischen den Zielen des Vereins und der Publizität der neudeutschen Schule: Parteilichkeit gegen die neudeutsche Schule wende sich auch gegen den Verein, die Konzerte bei den Tonkünstlerversammlungen bieten ein „Bild der neudeutschen Schule" (108, vgl. auch 104, mit Aufzählung aufgeführter Werke), und den ersten Vereins-Almanach beschließt ein Verzeichnis *Literatur d. neudeutschen Schule* (220 ff.), das, retrospektiv angelegt, bis in die 1840er Jahre zurückreicht.

Im Selbstverständnis des Vereins blieb die enge Bindung an Liszt als „Haupt der neudeutschen Partei" (A. Seidl, *Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen d. Allgemeinen Dtsch. Musikvereins*, Bln 1911, 13; vgl. auch 7) und zugleich wichtigster Gründungspersönlichkeit erhalten:

[Brendel] schlug... den Namen „Neudeutsche Schule"... vor – welcher Titel denn seither in der Tat allenthalben innerhalb dieser Richtung als historische Bezeichnung sich Geltung verschaffen sollte (so daß man heute nicht recht begreift, warum der damals begründete „Musikverein" nicht einfach „Neudeutscher Allgemeiner" sich klarer Weise nannte) (22).

In Anspielung auf eine Fortsetzung des Almanachs heißt es:

Wie wär's aber nun wohl mit einer Inangriffnahme der annoch ausstehenden, zeitgemäßen Sammlung, etwa unter dem Titel: „*Neudeutsche Kampfschriften* zur Geschichte des 30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges, gesammelt und herausgegeben vom A.D.M.V"? (49)

Die Musikhistoriographie hat die Identifikation ebenfalls aufgegriffen. So widmet Riemann (*Gesch. d. Musik*..., loc. cit.) innerhalb der „Epoche Wagner-Liszt" Berlioz, Liszt und Wagner je eigene Kapitel. „Die neudeutsche Schule" ist ein Unterabschnitt des Kapitels über Liszt, in dem der Verein mit der Schule im wesentlichen gleichgesetzt wird, und auch bei späteren Autoren wird weiterhin die Nähe beider konstatiert:

Liszt... war natürlich von Anfang an die Seele des Vereins als das erklärte Haupt der „Neudeutschen Schule". Der Allgemeine Deutsche Musikverein wurde, nachdem diese Weimarer Heeresmusterung der Neudeutschen [sc. die Tonkünstlerversammlung 1861] ein so glänzendes Ergebnis geliefert hatte, fortan ein bedeutsamer Faktor im deutschen Musikleben... (426);
K. H. Wörner, *Gesch. d. Musik* (Göttingen 1954): Ihren besonderen Ausdruck findet Liszts geschichtliche Bedeutung in der Neudeutschen Schule und im Allgemeinen deutschen Musikverein (175).

(d) Neudeutsche Schule bezeichnet eine SPEZIFISCHE STILISTIK UND MUSIKÄSTHETISCHE POSITION, die ihren Ausgangspunkt nimmt im Werk und in den Aussagen Liszts, Wagners, sowie ferner Berlioz'. Dementsprechend sowie im Sinne von Brendels kulturkritischen Intentionen wurde neudeutsche Schule schlagwortartig mit Attributen wie Fortschrittspartei, Erneuerungs- und Reformbewegung in Verbindung gebracht, die schon der Zukunftsmusik bzw. den Zukunftsmusikern in polemischer oder apologetischer Absicht zugedacht waren. So verzeichnet Ambros (*Culturhistorische Bilder*..., loc. cit.) „neudeutsche Schule" als Titel eines umfangreichen Unterkapitels im Abschnitt „Die musikalischen Reformbewegungen der Gegenwart" und gibt in den Teilen „Der Streit um die sogenannte ‚Zukunftsmusik'", „Richard Wagner", „Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen" und „Rückblicke und Resultate" einen Umriß von Liszts und Wagners Komponieren vor allem der 1850er Jahre sowie des sich anschließenden ästhetischen Diskurses, ohne aber den Ausdruck weiter zu verwenden; er spricht stattdessen etwa von der „Richtung Wagner-Liszt" (129) oder der „neuen Richtung" (137) und verweist auf „u n s r e r e Zeit..., die Zeit Liszt-Wagner" (185). Im auf „Mai 1859" datierten, widmungsartigen Abschnitt *An Dr. Franz Liszt* führt Ambros den Ausdruck mit Blick auf Wagner ein:

Von den sich anreihenden, die neu-deutsche Schule der Musik behandelnden Fragmenten kann ich Ihnen nur sagen, was jene Wunderstimme dem nachmaligen Bischofe und Kirchenlehrer Augustinus zurief: „*tolle, lege*, nimm und lies!" – Sie und kein Vernünftiger wird, hoffe ich, daran Anstoß nehmen, daß ich die gewaltigen Erschütterungen, die sich an Wagners Werke als Dichter, Tonsetzer und Kunstphilosoph knüpfen, nicht als bloße Reformversuche ansehe, sondern geradezu als Umwälzungen des Bestehenden – als eine Musikrevolution (4).

Andere Autoren bis in die heutige Zeit schreiben den Fortschrittsimpetus der gesamten Gruppierung zu:

Draeseke, *Die sogenannte Zukunftsmusik*..., loc. cit.: Denn Originalität und frisches Leben wohnt der sogenannten neudeutschen Schule unleugbar inne; und eine jede Schule, sobald sie wirklich N e u e s bietet und Leben verräth, wird Recht behalten gegen die Copisten der Classicität... (80 b);
I. von Kempski-Racoszyna-Gander, Art. *Neudeutsche Schule*, Honegger/MassenkeilL (Freiburg i. Br. 1987): Bezeichnung einer musikalischen „Fortschrittspartei" im 19. Jahrhundert (VI, 21 b f.); vgl. auch die zit. Lexikonart. in Abschn. II. (2)(b);
D. Altenburg, Art. *Neudeutsche Schule*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. VII (Kassel u. Stuttgart 1997): Der Fortschrittsglaube der Neudeutschen wurde gegenüber dem älteren des 18. Jh. in signifikanter Weise radikalisiert. Nicht um den Fortschritt im Rahmen überlieferter Strukturprinzipien ging es den Neudeutschen, sondern um die Dynamisierung des Musikdenkens selbst bis hin zu den fundamentalen Voraussetzungen der Kompositionstechnik... Während die Konservativen von der überzeitlichen Gültigkeit tradierter Formen und Kompositionsprinzipien ausgingen, proklamierte die Fortschrittspartei deren historische Bedingtheit (72).

Die mit dem Begriff neudeutsche Schule angesprochene ästhetische Position ist eng verknüpft mit der Wertschätzung der Programmusik nach Berlioz' und Liszts Vorbild. Damit verbunden werden die Betonung des Charakteristischen insbesondere der Melodik sowie das Aufbrechen des tradierten Formenkanons; beides legt besonders in der Konzeption der Symphonischen Dichtung das Fundament einer neuartigen Ausdruckskunst. In diesen Zusammenhang wird auch das Wagnersche Musikdrama eingeordnet:

Draeseke, *Die sogenannte Zukunftsmusik*..., loc. cit.: Würde ja doch unsere gute deutsche Musik ihre herrlichste Errungenschaft, die Fähigkeit innerlich zu charakterisiren, gänzlich einbüßen bei derartigen rückhaltlosen Concessionen [sc. die „phrasenhafte Melodik" der italienischen Oper]. Es ist demnach der neudeutschen Schule, welche durch Bearbeitung poetischer Vorwürfe in Drama und Symphonie vorzüglich auf Charakteristik hingewiesen ward, nicht zu verdenken, wenn sie jenem oberflächlichen Verlangen gleichfalls meistentheils schroff entgegentrat... (72 a);
Es erübrigt nach all Diesem nun noch der f o r m e l l e n Streitigkeiten zu gedenken, die gewichtige Anklage, daß Seitens der neudeutschen Schule wüste Formlosigkeit für ein besonderes Kennzeichen der Genialität gehalten werde, in ihre Einzelheiten zu verfolgen und zu widerlegen. Allerdings hat die Schule... mit den alten Formen der dramatischen und symphonischen Musik gebrochen...
Die oben erwähnten Anklagen richteten sich... mehr gegen die I n s t r u m e n t a l - M u s i k und die auf diesem Felde erfolgte Neugestaltung der symphonischen

Formen; ein Wagniß, welches der von der neudeutschen Schule angebahnte Cultus der P r o g r a m m - M u s i k selbstverständlich mit sich bringen mußte (79 a);
L. Köhler, *Die Neue Richtung in d. Musik* (Lpz. 1864): Die n e u e r e n Programme dagegen greifen viel weiter in die Poesie und erweitern das Gebiet materiell, indem sie den Stoffreichthum vermehren, ideell, indem sie die musikalische Ausdrucksfähigkeit erhöhen. Das, was man frappante Ausdrucksphysiognomie nennt, ist nie in einem höheren Grade als jetzt erreicht worden...
Es ist somit das Reich der Musik um ein Bedeutendes erweitert, es ist eine ganz neue Hemisphäre des Kunstkosmos gewonnen. Schon d a f ü r sollte man der neudeutschen Schule... dankbar sein! (22 f.);
Batka/Nagel, *Gesch. d. Musik*..., loc. cit.: Fragen wir schließlich nach der h i s t o r i s c h e n B e d e u t u n g der neudeutschen Schule, so darf die Antwort so gegeben werden: der Geist, der Beethoven beseelte..., lebte in Liszt... fort, der wie jener ein Hoherpriester der Kunst war. Dies Bewußtsein von der ethischen Macht der Musik ging auf die Schule über und verbreitete sich von ihr aus weiter. ...so erwuchsen den Weimaranern aus der gärenden und dräuenden Zeit und ihren Idealen heraus neue Formbegriffe. Es ist töricht, dabei von Formlosigkeit sprechen zu wollen. Was Liszt in seinen einsätzigen sinfonischen Dichtungen schuf, war eine Form, die sich nach psychologischen Gesichtspunkten gliederte und das um seiner selbst willen geübte musikalisch-formale Element zurückdrängte. Das war nichts weiter als die extreme Konsequenz der Entwicklung der Musik, die jetzt ganz „Ausdruckskunst" geworden war... Konnte die Schule den geistigen Gehalt nicht erhöhen, so folgte sie dem Meister im weiteren Ausbaue der [pianistischen] Technik... Und noch ein anderes läßt sich gegen diese Kunst sagen, das in der „Schule" immer stärker zu erkennen ist: die Richtung auf äußerlich Wirkungsvolles, ein Pomp, der mit dem inneren Gehalte nicht immer im Einklange steht..., eine nicht hinweg zu leugnende Nachlässigkeit in der [kompositions-]technischen Arbeit (228 f.);
W. Fischer, Kap. *Die Instrumentalmusik von 1828–1880*, loc. cit.: In den sechziger und siebziger Jahren erfolgten wieder Annäherungen der beiden Richtungen aneinander, indem Angehörige der „neudeutschen", wie Wagner und Peter Cornelius, die polyphone Schreibweise und andere Kunstmittel der Gegenpartei übernahmen, während sich deren Vertreter gelegentlich der Programmusik und anderer neudeutscher Charakteristika bedienten (881);
P. Bekker, *Musikgesch*..., loc. cit.: War die romantische Musik an sich eine auf Zuspitzung des *Ausdruckshaften* drängende Kunst, so ergaben sich daraus *zwei* verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Die eine, *expansiv* gerichtete, strebte nach möglichst scharfer Herausarbeitung und Steigerung dieses Ausdruckshaften bis zur völligen Verdeutlichung. Das war die Richtung des Berlioz, Liszts, Wagners, also der Oper und der Programmusik, die unter dem Sammelbegriff der „neudeutschen Schule" bekannt wurde. Die andere Richtung [sc. Brahms u. a.]... scheute vor der Verdeutlichung zurück, die sie als Veräußerlichung empfand (210);
Kempski-Racoszyna-Gander, Art. *Neudeutsche Schule*, loc. cit.: Kennzeichnend für das Bestreben der Neudeutschen Schule war ein intensives Schaffen in den Bereichen des Musikdramas, in dem die Gleichberechtigung von Wort und Musik betont wird..., der symphonischen Dichtung, die eine rein musikalische Bearbeitung einer meist literarischen Vorlage darstellt... und der Programmusik, bei der ein „Programm" der Komposition vorangestellt ist... (22 a).

Selten wird anhand kompositorischer Details genau erläutert, worin die spezifische ‚neudeutsche' Stilistik bestehe, sondern anhand von Stichworten an konkrete Kompositionen erinnert. Am häufigsten werden, nach der programmusikalischen Ausrichtung, harmonische Besonderheiten oder chromatische Wendungen erwähnt und somit bereits eine Erweiterung der Tonalität angedeutet, die sich jedoch oft nicht aus subtilen Modulationsprozessen ergebe, sondern als unvermittelte „Extravaganz" (Draeseke) auftrete. Bisweilen wird Vertretern der neudeutschen Schule ein dezidiert nicht-kontrapunktisches kompositorisches Denken zugeschrieben. Des weiteren werden eine nach Liszt-Wagnerschem Vorbild chromatisch angereicherte Themenbildung sowie thematische Arbeit als neudeutsch hervorgehoben, ferner metrische Eigenheiten, die Instrumentation und ein Wiederaufgreifen von Kirchentonarten zu charakterisierenden Zwecken:

Draeseke, *Die sogenannte Zukunftsmusik*..., loc. cit.: In jenen Fällen hingegen, wo das alte, besonders in der symphonischen Composition gültige Gesetz, nach welchem ein ganzer Abschnitt in e i n e r Tactart abgesponnen werden muß, zu Synkopen treibt; ...erklären wir es für selbstbewußte Täuschung, nicht offen mit der Sprache herauszugehen, [und] unbedenklich einen Tactwechsel anzuzeigen. Unterstützt durch ein gekräftigtes, rhythmisches Gefühl, hat die neudeutsche Schule diese Offenheit sich angeeignet, von der neuen Freiheit Gebrauch gemacht, und zwar sehr häufig und in ausgedehntem Maße. Ja, es soll sogar zugestanden werden, daß wie auf harmonischem, so auch auf metrischem Gebiete Extravaganzen beliebt worden sind, welche in Schutz zu nehmen uns nicht beikommen kann. Das Princip hingegen glauben wir auch hier vertheidigen, die Willkürlichkeit des alten Gesetzes als unduldbar bezeichnen und angreifen zu müssen (78 b f.);
...In der That halten auch wir jene musikalischen Schöpfungen für u n s t a t t h a f t, welche einer beigegebenen Erklärung absolut nicht entrathen können, um überhaupt eine Wirkung zu äußern. Zu diesen Werken sind aber... die symphonischen Tondichtungen der neudeutschen Schule sicherlich nicht zu rechnen. Das Princip der thematischen Arbeit, welches... den nöthigen formellen Zusammenhang wahrt, macht es nämlich andrerseits auch möglich, mit r e i n m u s i k a l i s c h e m Interesse Werke zu betrachten, welche die Illustrirung eines poetischen Programmes sich zur Aufgabe gestellt haben (79 b f.);
Voigtmann, *Der Einfluß d. neudeutschen Schule auf d. Orgelspiel* (NZfM, Bd. 65, 1869): Der neudeutschen Schule gebührt aber nicht nur das Verdienst, nach dieser Seite [sc. melodische Charakteristik und Entfaltung] hin zur Beseitigung und Abstreifung veralteten Schulzwanges in erheblichem Grade angeregt zu haben; sie hat auch zur charakteristischen Bewerthung der alten Kirchentonarten von Neuem ganz entschiedenen Anstoß gegeben... (31 a);
Riemann, *Gesch. d. Musik*..., loc. cit.: Zwar wandte sich Dräseke von den antiformalen Bestrebungen der Neudeutschen ab, steht aber mit seiner Harmonik, Thematik

und Instrumentierung durchaus auf modernem Boden... (442);
Fischer, *Die Instrumentalmusik...*, loc. cit.: Daß Wagner die „neudeutsche" glatte Homophonie durch reiche motivische Arbeit und sogar wirkliche Polyphonie ersetzte, wurde schon betont (887);
Grey, Art. *New German School*, loc. cit.: The triumvirate [sc. Berlioz, Liszt u. Wagner als „spiritual fathers of this school"] contributed models of new musical genres (the programme symphony, the symphonic poem, the music drama), innovations in harmonic language and orchestral technique, and new approaches to large-scale form involving motivic transformation, wide-ranging modulation and development, and principles of cyclic unity (XVII, 803 a).

(e) Neudeutsche Schule bezeichnet einen HISTORISCHEN ABSCHNITT INNERHALB DER EPOCHE DER MUSIKALISCHEN ROMANTIK und wird historiographisch in eine kompositorische Beethoven-Nachfolge eingegliedert:

Pohl, *Die Höhenzüge d. mus. Entwicklung* (Lpz. 1888): Sie [sc. die „Schule der Neuromantiker"] nähern sich dem Beethovenschen Geiste auf ihre Weise; sie suchen ihn mit ihrem Nationalgeiste zu assimilieren und kommen dadurch auf neue Wege... Die Linie Schubert, Schumann, Franz, Brahms ist die der echt deutschen Romantiker der älteren Richtung.
Zwischen diesen älteren Romantikern und den Neuromantikern, (die man auch die Neudeutschen genannt hat), besteht eine sehr wesentliche Differenz, insofern die älteren Deutsch-Romantiker eher zur klassischen Schule inklinieren (278 f.);
Batka/Nagel, *Gesch. d. Musik...*, loc. cit.: zit. oben II. (2)(d);
Wörner, *Gesch. d. Musik* (Göttingen [8]1993): Die führenden Köpfe der „Neudeutschen" berufen sich auf die Autorität von Beethoven: Sie wollen die von ihm bereits begonnene Tendenz zur „Bestimmtheit des Ausdrucks" in der Musik verstärkt zur Geltung bringen und sind davon überzeugt, daß die mythische Substanz aller Künste erst durch die Musik zur erfahrbaren Realität wird (469);
Altenburg, Art. *Neudeutsche Schule*, loc. cit.: Die Auseinandersetzung zwischen Konservativen und Neudeutschen zielt in den 1850er und 1860er Jahren über die Konzeption des musikalischen Dramas und der Programmusik hinaus auf die Frage nach der ‚wahren Art', das Erbe Beethovens anzutreten. In einer Zeit, in der die vom frühen und mittleren Beethoven entwickelten Formkonzeptionen zu Modellen für künftige Generationen stilisiert wurden, erkannten die Neudeutschen das Problem klassizistischen Epigonentums und suchten nach einem Neuansatz, der einerseits wesentliche kompositionstechnische Prämissen der Beethovenschen Instrumentalmusik bewahrt und andererseits den Ideen der eigenen Zeit neue Perspektiven eröffnet (70).

Wie auch Pohls Schul-Einteilung zeigt, verlor bereits im letzten Viertel des 19. Jh. der Ausdruck neudeutsche Schule an gegenwartsgeschichtlicher Konsistenz. Parallel mit der weitgehenden Auflösung der unmittelbaren kompositorischen Anhängerschaft Liszts nach dessen Weggang aus Weimar 1861 und der wachsenden Popularität der Wagner-Bewegung nach Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses 1876 wurde die Bezeichnung oft ersetzt durch Neuromantik oder neuromantische Schule (→ *Neuromantik* V.) bzw. neudeutsche Schule als ein Teil der Romantik angesehen:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877), Art. *Romantik*: Im Gegensatz zu der älteren, durch W e b e r, dem sich S p o h r und M a r s c h n e r noch anschliessen, vertretenen romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch M e n d e l s s o h n und S c h u m a n n als N e u r o m a n t i k e r, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt (397);
A. Lindgren, *Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet* (Leipziger AmZ XV, 1880): Wenn sich die Neuromantik, sowohl in der Literatur wie auch in der Kunst, durch ein Schweben zwischen zwei Polen, nämlich, auf der einen Seite durch ätherische Ueberschwänglichkeit und auf der anderen Seite durch krasse Sinnlichkeit auszeichnet, ist Wagner ein vollblütiger Romantiker, obschon seine Anhänger diese Benennung scheuen und sich lieber „die neudeutsche Schule" nennen, damit ihre vaterländische Richtung bezeichnen wollend (584);
RiemannL (Lpz. 1882): N e u d e u t s c h e S c h u l e nennt man die der romantischen Richtung huldigenden deutschen Komponisten seit Schumann, besonders die Epigonen Schumanns und Schüler Liszts (Programmmusiker) (627 b).

Daß das Stichwort *Neudeutsche Schule* im RiemannL ab der sechsten Auflage 1905 wieder entfällt, deutet ebenso auf ein Nachlassen der Bedeutung des Ausdrucks zugunsten von Neuromantik hin. Neben den erwähnten Veränderungen im Musikleben mögen hierfür auch die damals aktuellen außermusikalischen Konnotationen von neudeutsch mitverantwortlich sein, ohne daß allerdings die so apostrophierte Gruppierung im Kulturkampf Partei nahm (vgl. oben, I. (2)). Sie stand auch nicht explizit in Verbindung mit der Neugründung eines deutschen Staates außerhalb Europas (vgl. oben, I. (3)), obwohl sie mit diesen Bestrebungen den gesellschaftlichen Veränderungswillen gemein hatte. Schließlich galt sie um 1900 nicht mehr als innovativ und aktuell (vgl. oben, I. (4)), insofern ihre ästhetischen Leitgedanken und kompositorischen Hervorbringungen sich seit mehreren Jahrzehnten im Kulturleben etabliert hatten. Auch der schon in Brendels Proklamation angelegte begriffliche Zwiespalt hinsichtlich nationaler Eindeutigkeit wirkte sich erneut aus, da einerseits der Akzent auf eine deutsche Erscheinung gelegt wird, andererseits ein französischer Einfluß nicht geleugnet werden kann. Dies führt zu widersprüchlichem Wortgebrauch:

Fischer, Kap. *Instrumentalmusik von 1828–1880*, loc. cit.: Die französische Richtung [sc. Berlioz und die „französische realistische Romantik"] wurde anfangs in Deutschland (besonders von Schumann) nach Gebühr gewürdigt und vielfach zum Vorbild genommen; als sie sich aber unter Liszts Führung in den fünfziger Jahren als „neudeutsche" erklärte, prallten die Gegensätze aufeinander und eine von Brahms und anderen Vertretern der deutschen Schule

unterzeichnete „Erklärung" wies die Aspirationen des Lisztkreises als undeutsch und anmaßend zurück...
Die deutsche Hochromantik wurde von Felix Mendelssohn-Bartholdi, Robert Schumann, Johannes Brahms und dem Polen Friedrich Chopin, die französische (neudeutsche) von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner geführt; Anton Bruckner hat eine Art Synthese der beiden Richtungen geschaffen (880 f.);
B. Kothe, R. Prochàzka, *Abriss d. allgemeinen Musikgesch.* (Lpz. u. Prag "1926): Der eigentliche Erbe Berliozs als Träger und Entwickler des Gedankens der Programmmusik wurde F. Liszt. So begründet Berlioz eine neue Epoche: die „neuromantische" oder „neudeutsche" Schule zieht, just in den Tagen der Revolution [sc. von 1830] nach Befreiung aus hergebrachten Formen ringend, die Herrschaft an sich (291).

Eine weitere Relativierung erfährt der Ausdruck von Seiten dem NS-Regime nahestehender bzw. sich in ihm musikologisch engagierender Autoren. Neudeutsche Schule wird hier zur Übergangsphase oder zur mißverständlichen polemischen Bezeichnung; dabei mag insbesondere Wagners Ignorieren des Ausdrucks und Liszts nationalistisch nur schwer zu vereinnahmender Kosmopolitismus, ganz zu schweigen von der französischen Nationalität Berlioz und den französischen Anteilen der programmusikalischen Ästhetik, zu einer Abwertung des Begriffes geführt haben. Diese Elemente wirkten störend in einer Musikhistoriographie, die Brahms und Wagner unter einem musikalischen Deutschtum zusammenfassen wollte:

Moser, *Gesch. d. dtsch. Musik...*, loc. cit.: Reihen wir hier die ältere „Neudeutsche Schule" an, so ist das eigentümliche Schauspiel zu beobachten, wie wenige von den zunächst wildentflammten Parteigängern Liszts dem Fortschrittsideal auf die Dauer treu geblieben sind... Das Neuweimartum war eben im Kern eine reine Sturm- und Drangerscheinung gewesen... (204 f.);
R. Pessenlehner, *Vom Wesen d. Dtsch. Musik* (Regensburg 1937): Im Chaos ungeordneter Ansichten, irriger Rettungsversuche älterer Musik und unter der vermeintlich notwendigen Abwehr gegen den lebenden Dämon Richard Wagner und dessen angeblichen „Propheten" Franz Liszt gab sich selbst Johannes Brahms, der Gutgläubige, her, um eine „Erklärung" gegen die „Neudeutschen" zu unterschreiben. Gerade sein Platz wäre neben Wagner gewesen, sobald es um die Deutsche Musik ging, und nicht bei den „Mendelsohnianern" und ihren traurigen Nachfahren (59 f.);
J. Müller-Blattau, *Gesch. d. dtsch. Musik* (Bln 1938): Das Schlagwort der „Neudeutschen" (auf Liszt gemünzt) und der „Zukunftsmusik" (auf R. Wagner) verdunkelt die Entwicklung und schafft Parteiungen (271);
Fr. Welter, *Musikgesch. im Umriß* (Lpz. 1939): Jenes, 1859 von ihm [sc. Brahms] und Musikern seines Kreises unterzeichnete Manifest gegen die Neudeutschen ist nur der äußere Beleg für dieses innere Programm, das sich... gegen Literarisierung und Formauflösung wandte. Und es sollte sich zeigen, daß dieses zähe Festhalten an der absolutmusikalischen Gestaltung ein heilsamer Faktor gegen die tonmalerische Tendenz der Tondichtung bleiben sollte, wie überhaupt gegen die veräußerlichende Technisierung des ausklingenden und mehr in Zivilisation als Kultur endenden Jahrhunderts (216).

Während Neuromantik den Begriff neudeutsche Schule im Sinne eines historischen Abschnittes bisweilen ersetzt, wird er andererseits (besonders seit Fischer, Kap. *Instrumentalmusik von 1828–1880*, loc. cit., und E. Bücken, *Die Musik d. 19. Jh. bis zur Moderne*, Potsdam 1929, der den die neudeutsche Schule, Liszt und Wagner betreffenden Abschnitt mit „réalisme romantique" überschreibt) mit einem musikalischen Realismus der Romantik in Verbindung gebracht, der weitergehende musikgeschichtliche Erklärungsmodelle erlaube:

Wörner, *Gesch. d. Musik* (Göttingen 1954): Der Charakter der Musik der „Neudeutschen Schule" ist *romantisch-realistisch*... Die Kunst Wagners und Liszts setzte sich jedoch erst in der nach 1860 geborenen Generation endgültig durch, so daß die große Zahl der Komponisten zur Zeit Wagners und Liszts vorwiegend die Wege Mendelssohns und des späten Schumann im Sinne einer klassizistisch gerichteten, programmatischen Anregungen sich nicht verschließenden Musik weitergingen. Ihrer Eigenart nach ist sie *romantisch-klassizistisch* (202);
M. Geck, *Zwischen Romantik u. Restauration. Musik im Realismus-Diskurs d. Jahre 1848 bis 1871* (Stuttgart 2001): Kann oder muß es „Realismus" als musikalischen Epochenbegriff geben, oder genügen die eingeführten Termini „Zukunftsmusik" oder „Neudeutsche Schule"? Sie genügen nicht: Zum einen sind sie Schlagwörter und Parteienbezeichnungen bloß innerhalb der engeren Musikszene; demgegenüber läßt sich über den Begriff „Realismus" innerhalb eines größeren allgemein- und kulturpolitischen Zusammenhangs reden. Zum anderen sind diese Termini am „hohen" Stil in der Kunst orientiert, bekommen also die Entwicklung der kleinen Formen, die Diskussion um Volksmusik und Volkslied, den Kampf um eine demokratische Musikkultur nicht in den Blick. Damit stehen sie zum dritten einem allgemeinen Gespräch über die Frage im Wege, ob Musik aus dem Kontext ihrer Zeit heraus verstanden werden könne und müsse – gerade dann, wenn dieser Kontext vornehmlich politischer Natur ist (207).

Demgegenüber verleiht Altenburgs wirkungsgeschichtliche Perspektive dem Ausdruck neudeutsche Schule neue Relevanz:

Art. *Neudeutsche Schule*, loc. cit.: Unbeschadet der vielfältigen Einwände gegen Brendels Terminologie ist indes das Phänomen, das er mit der Bezeichnung Neudeutsche Schule auf den Begriff brachte, keineswegs eine Fiktion. Denn erstens wurde aufgrund der besonderen Konstellation, die sich mit Liszts Wirken in Weimar verband, die Trias Berlioz, Wagner und Liszt seit der Uraufführung des *Lohengrin* (1850) auch im Ausland als Schule verstanden. Zweitens prägte die Gruppierung die zentralen musikästhetischen Diskussionen des 19. Jh. um Inhalt und Form in der Musik... Drittens verbindet die Neudeutschen in ihrem Schaffen eine spezifische Beethovenrezeption... Viertens bringt Brendels Begriff Neudeutsche Schule einen wesentlichen Aspekt des Selbstverständnisses zum Ausdruck, der für die Wechselbeziehung mit den nationalen Schulen in Europa... von nicht zu unterschätzender Bedeutung war (69).

Lit.: Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe d. Kunst- u. Weltanschauung Richard Wagners, hg. von C. Fr. Glasenapp u. H. von Stein, Stuttgart 1883; FR. HAACK, Die Kunst d. XIX. Jh., Grundriß d. Kunstgesch. V, Esslingen ²1907; K. LÖWITH, Von Hegel zu Nietzsche, [Zürich u. New York 1941] Stuttgart 1988; Die Ausbreitung d. Historismus über d. Musik, hg. von W. Wiora, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XIV, Regensburg 1969; D. KÄMPER, „Anbahnung einer Verständigung". Das Tonkünstlerfest 1887 d. Allgemeinen Dtsch. Musikvereins in Köln, in: Fs. K. G. Fellerer, Köln 1973; H. STUKE, Art. Hegelianismus, Historisches Wörterbuch d. Philosophie III, Basel 1974; DERS., Art. Junghegelianismus, ibid. IV, Basel 1976; J. WARMBOLD, „Ein Stückchen neudeutsche Erd'...". Dtsch. Kolonial-Literatur. Aspekte ihrer Gesch., Eigenart u. Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas, Ffm. 1982; H. SCHNÄDELBACH, Philosophie in Deutschland 1831–1933, Ffm. 1983; I. FELLINGER, Brahms u. d. Neudeutsche Schule, in: Hamburger Jb. für Musikwiss. VII, 1984; W. GIESELER, Lied u. Singen im katholischen Jugendbund Neudeutschland, in: Fs. E. Klusen, Bonn 1984; Bruckner, Wagner u. d. Neudeutschen in Österreich, hg. von O. Wessely, Linz 1986; Franz Liszt u. Richard Wagner. Mus. u. geistesgesch. Grundlagen d. neudeutschen Schule, hg. von S. Gut, Liszt-Studien III, München u. Salzburg 1986; Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von d. Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, hg. von D. Düdimg, P. Friedemann u. P. Münch, Reinbek 1988; R. DETERMANN, Begriff u. Ästhetik d. „Neudeutschen Schule", Sammlung musikwiss. Abh. LXXXI, Baden Baden 1989; D. BRODBECK, Brahms, the Third Symphony, and the New German School, in: Brahms and His World, hg. von W. Frisch, Princeton, N. J. 1990; P. RAMROTH, Robert Schumann u. Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel, Forschungen zur Musikgesch. d. Neuzeit I, Ffm. 1991; ST. VON SENGER UND ETTERLIN, Neu-Deutschland in Nordamerika. Massenauswanderung, nationale Gruppenansiedlung u. liberale Kolonialbewegung 1815–1860, Baden-Baden 1991; D. ALTENBURG, Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era, 19th Cent. Music XVIII, 1994; CHR. JOST, P. JOST, „Zukunftsmusik". Zur Gesch. eines Begriffs, Musiktheorie X, 1995; N. MEURS, Neue Bahnen? Aspekte d. Brahms-Rezeption 1853–1868, Musik u. Musikanschauung im 19. Jh. III, Köln 1996; R. EILERS, Konfession u. Lebenswelt. 75 Jahre Bund Neudeutschland 1919–1994, Mainz 1998; Sprachgesch. Ein Hdb. zur Gesch. d. dtsch. Sprache u. ihrer Erforschung, hg. von W. Besch, A. Betten, O. Reichmann u. St. Sonderegger, Bd. I, Bln ²1998; M. BRZOSKA, Richard Wagners franz. Wurzeln ossia Warum Wagner kein Zukunftsmusiker sein wollte, in: Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Lit., Kunst, Politik, hg. von A. Fauser u. M. Schwartz, Lpz. 1999; K. ELLIS, Wagnerism and Anti-Wagnerism in the Paris Periodical Press, 1852–1870, ibid.; „da u. dort ein junges Deutschland gründen". Rassismus, Kolonien u. kolonialer Gedanke vom 16. Jh, bis zum 20. Jh., hg. von H. Gründer, München 1999; J. DEAVILLE, Art. Brendel, MGG, Personenteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 2000; D. EHRHARDT, Der Krieg 1870/71, d. Gründung d. Société nationale de Musique u. d. Ausprägung d. ‚Neufranz. Schule', Cahiers de l'AMEFA II, 2000/2; H. SCHNEIDER, Wagner, Berlioz u. d. Zukunftsmusik, in: Kgr.-Ber. Regensburg 1997 (im Druck).

Rainer Schmusch, Freiburg i. Br. 2002

Neue Musik

I. Der Ausdruck neue Musik hat im 20.Jh. verschiedene STATIONEN DER BEGRIFFSBILDUNG durchlaufen. (1) Mit seinem Auftreten zu Beginn des Jh. reflektiert er die AUFFASSUNG DER JAHRHUNDERTWENDE UM 1900 ALS AUFEINANDERTREFFEN VON ALTEM UND NEUEM sowie die damit verbundene programmatische DISTANZIERUNG VON DER ROMANTIK. (2) Vor diesem Hintergrund verfaßt P. Bekker 1919 seinen Vortrag *Neue Musik*, mit dem der Ausdruck erstmalig zum Titel einer Publ. erhoben wird. Dabei verwendet er den Begriff neue Musik im Sinne der ZIELSETZUNG EINER ERNEUERUNG DES VERBRAUCHTEN MUS. MATERIALS UND DER MUSIKEMPFINDUNG. (3) In den seit 1921 vermehrt erscheinenden Publ. zum Begriff neue Musik wird die durch Bekker begründete Begriffsauffassung tradiert, was um 1924 zu einer QUASI TERMINOLOGISCHEN VERFESTIGUNG DES BEGRIFFS NEUE MUSIK führt. (4) (a) H. Eimert prägt 1960 die Formel „ZWEITE ENTWICKLUNGSPHASE DER NEUEN MUSIK", um einerseits das spezifisch Neue des seriellen Denkens hervorzuheben, andererseits das Anknüpfen an die mus. Innovationen vor 1945 zu betonen. (b) Hingegen plädieren L. Schrade und H. Oesch für eine Begriffseingrenzung auf den mus. NEUBEGINN NACH 1945. (5) Gleichzeitig wird nach dem 2. Weltkrieg zunehmend eine PLURALISTISCHE BEGRIFFSAUFFASSUNG vertreten: hiernach umfaßt der Begriff Neue Musik (meist großgeschrieben) all jene Innovationen, die seit etwa 1910 die Geschichte der artifiziellen Musik bestimmt haben.

II. Ein vielbeachteter Gesichtspunkt ist die GEGENWARTS- UND TRADITIONSBINDUNG des Neuen. (1) Seit Beginn des 20.Jh. wird mit dem Begriff neue Musik die Forderung nach AKTUALITÄT des zeitgenöss. Schaffens verknüpft. (2) Insbes. nach 1945 dokumentiert die Bezeichnung AVANTGARDE den Anspruch des mus. Neuen auf Aktualität und Beispielhaftigkeit für die zeitgenöss. Musik. (3) Andererseits wird immer wieder die Frage nach der Traditionsbindung des Neuen gestellt, um die neue Musik nicht nur als aktuelle Innovation, sondern auch als FORTFÜHRUNG BEWÄHRTER TRADITIONEN zu erweisen.

III. Seit etwa 1926 wird der Begriff neue Musik häufig zugunsten einer RECHTFERTIGUNG BESTIMMTER RICHTUNGEN der zeitgenöss. Musik eingeschränkt, was mit einer Abwertung andersgearteter mus. Tendenzen verbunden ist. (1) H. Mersmann und H. Strobel favorisieren gegenüber der Schönberg-Schule die NEUE SACHLICHKEIT (P. Hindemith) sowie den NEOKLASSIZISMUS (I. Strawinsky) als einzige Musik der Gegenwart, die in mus. wie soziologischer Hinsicht das Prädikat neu verdiene. (2) Gegen diesen einseitigen Anspruch auf den Begriff neue Musik verteidigt Th. W. Adorno die MUSIK SCHÖNBERGS als authentisch neue. Mit seinerseits rigoroser Ausschließlichkeit interpretiert er das kompos. Verfahren Schönbergs als Manifestation mus., soziologischen und geschichtsphilosophischen Fortschritts und nennt 1949 Strawinsky abwertend einen Musiker der „Restauration". (3) In der seriellen Musik sieht Adorno 1956 Anzeichen für das „ALTERN DER NEUEN MUSIK". (4) Im Sinne des sozialistischen Realismus wird bis etwa 1970 in der DDR der Begriff neue Musik eingegrenzt auf GESELLSCHAFTLICH RELEVANTE MUSIK, die den Aufbau des Sozialismus unterstützt.

IV. DAS VERHÄLTNIS DER KOMPONISTEN ZUM BEGRIFF NEUE MUSIK ist anfänglich von Skepsis geprägt, die nur allmählich schwindet. (1) (a) A. Schönberg sieht in dem Begriff eine ÜBERBETONUNG DES TECHNISCH-STILISTISCHEN METIERS und argwöhnt eine BEVORMUNDUNG DER KOMPONISTEN durch Musikhistoriker und -kritiker. (b) Nur unter Akzentuierung der Traditionsgebundenheit der Innovationen akzeptiert er 1930 den Begriff für das eigene Schaffen als ‚DARSTELLUNG NEUER MUS. GEDANKEN'. (2) Mit Entschiedenheit nehmen 1933 im Anschluß hieran A. Webern und 1937 E. Krenek den Begriff für die SCHÖNBERG-SCHULE in Anspruch. I. Strawinsky hingegen lehnt ihn noch 1963 ab. (3) Für das eine vollständig neuartige Kompositionstechnik intendierende mus. Denken K. Stockhausens hat der Begriff neue Musik NACH 1950 EINEN SELBSTVERSTÄNDLICHEN STELLENWERT erlangt.

Vorbemerkung: Die vorliegende Monographie auf das 20.Jh. einzuschränken, bedarf einer Begründung, die in dem speziellen Charakter des behandelten Begriffs selbst zu suchen ist. Im Gegensatz zu älteren Bezeichnungen wie *Ars nova*, dem Titel des Traktates, in dem Philippe de Vitry 1322/23 eine neue Lehre rational gemessener Tondauern entwickelte, und anders als der Titel von G. Caccinis Sammlung *Le nuove musiche*, dem 1601 erschienenen ersten Zeugnis des neuartigen monodischen Stils, entstammt der Begriff neue Musik anfangs des 20.Jh. weder der Musiktheorie noch der Kompositionspraxis, sondern der – zum Teil feuilletonistischen – Kompositionskritik. Dies besagt, daß mit der Bezeichnung neue Musik keine konkreten neuartigen kompos. Möglichkeiten und Maximen beschrieben oder vorgestellt werden, sondern vielmehr bereits realisierte Kompos. als neu empfunden und derart benannt oder die kompos. Verwirklichung einer neuen Musik schlechthin gefordert und mithin die emphatische Idee der Innovation zum Inhalt des Begriffs erhoben wird. Ist in dieser Hinsicht der Begriff neue Musik im 20.Jh. vager und weitaus schwieriger faßbar als seine Vorgänger, so enthält er andererseits einen geschichtlich bislang unerreichten, mit den Innovationen verknüpften Anspruch: de Vitry wollte mit der Ars nova die Ars antiqua nicht als prinzipiell unberechtigt ausschließen, sondern jene Tradition erweiternd fortführen; die verschärfte Opposition des Neuen gegenüber dem Alten im Sinne eines Aufeinandertreffens zweier generationsspezifischer, unterschiedlicher Musikauffassungen erwächst erst aus der Entgegnung des Jacobus Leod. im *Speculum musicae* 1324/25. Demgegenüber verfechten die Vertreter der Monodie um 1600 ihre Neuerungen bereits mit stärkerem Nachdruck und betonen eine qualitative Differenz zwischen Neuem und Altem – eine Haltung, die ähnlich auch bei Cl. Monteverdi zum Ausdruck kommt: die Seconda pratica soll als für die Darstellung des Affektgehaltes besser geeignete Kompositionsart die Prima pratica, die indes weiterhin daneben bestehen bleibt, ergänzen. Zu Beginn des 20. Jh. steigert sich die Emphase des Neuen im Begriff neue Musik zum rigorosen Ausschließlichkeitsanspruch; das Neue tritt unversöhnlich dem Alten des 19.Jh. entgegen, das als verbrauchte Tradition zerstört werden muß, um die Verwirklichung der angestrebten Innovationen zu ermöglichen.

Grundsätzlich kann die Kategorie des Neuen in Beziehung zu ihrem – für eine Definition des Neuen unabdingbaren – Gegenbegriff alt sowohl rein chronographisch eine Neu-

heit benennen, welche mit dem geschichtlichen Fortgang veraltet, als auch mit dem Anspruch einer ästhetischen Kategorie auftreten und eine Innovation bezeichnen, die auch chronologisch überholt – als zeitlich Veraltetes – in ihrer Wirkung neu bleibt. Das seit dem 14.Jh. sich zunehmend ausprägende Innovationsbewußtsein, das begriffsgeschichtlich mit dem zusehends häufiger und in kürzeren Abständen auftretenden Attribut neu manifest geworden ist, gipfelt im 20.Jh. im spezifischen Begriff neue Musik und läßt es sinnvoll erscheinen, ihn isoliert zu betrachten, um seine begriffliche Besonderheit zu erhellen.

Lit.: H.H. EGGEBRECHT, Der Begriff d. „Neuen" in d. Musik v. d. Ars nova bis zur Gegenwart, 2nd Paper, Kgr.-Ber. New York 1961, Bd. I; K. VON FISCHER, Der Begriff d. „Neuen"..., 1st Paper, ibid.; DERS., Das Neue in d. europäischen Kunstmusik, in: Beitr. 1974/75, hg. v. d. Österr. Ges. für Musik, Kassel 1974; C. DAHLHAUS, „Neue Musik" als historische Kategorie, in: Das mus. Neue u. d. Neue Musik, hg. v. H.-P. Reinecke, Mainz 1969.

Des weiteren ist die Begriffsmonographie auf die deutschsprachige Musiklit. des 20.Jh. einzugrenzen, denn der emphatische Begriff neue Musik entstand im Kontext besonderer mus. und gesamtkultureller Traditionen des dtsch. Sprachbereiches. Das Begriffswort wurde selten in andere Sprachen übersetzt, und geschah dies – primär in der engl. Lit. – doch einmal, blieb es ohne begriffsgesch. Konsequenzen. So versuchte der aus Deutschland stammende W. Apel 1944 vergebens, das Begriffswort neue Musik in der engl. Übers. als allg. Bezeichnung für die verschiedenen, in der antiromantischen Haltung sich treffenden Tendenzen der Musik des 20.Jh. verbindlich zu machen:

Art. *New Music*, in: *HarvardD* (Cambridge, Mass. 1944, [16]1965): A term which in the last few years has been gradually adopted as a general designation for the various radical or progressive trends in 20th-century music... New Music is, briefly stated, anti-Romanticism (489a).

Zwar erscheint der Ausdruck New Music analog der von Apel beschriebenen Bedeutung auch im Namen der seit 1962/63 bestehenden Zs. *Perspectives of New Music* und in R. Smith Brindles Buch *The New Music. The Avant-garde since 1945* (London, New York u. Toronto 1975), doch sind bis heute derartige Übers. des Begriffswortes die Ausnahme; bei B. Schäffers Studie *Nowa muzyka* (Krakau 1958) handelt es sich um eine wohl singuläre Übers. ins Polnische.

Von diesen Quellen zu unterscheiden sind einige noch frühere engl. Publ., bei denen der (meist nur im Titel auftretende) Ausdruck new music in keiner unmittelbaren Verbindung mit dem dtsch. Begriffswort neue Musik steht: Dies gilt sowohl für Sir G. Dysons *The New Music* (London 1924), wo der im Engl. ungebräuchliche und somit auffällige Ausdruck new music die Aktualität des Buches unterstreichen soll, als auch für die von H. Cowell 1927 begründete Editionsreihe *New Music*, deren Titel mit einer ähnlich plakativen Absicht Cowells programmatisches Vorhaben kennzeichnet, hier am weitesten vom Herkömmlichen abweichende Partituren (vornehmlich amerikan. Komponisten) zu veröffentlichen; und der Titel von A. Coplands *Our New Music* (New York 1941) meint nicht die europ. Musik des 20.Jh., sondern jene, im Kontext einer eigenständigen Musikkultur entstehende amerikan. Musik, die deshalb gegenüber der europ. eine „New music" ist.

Auch C. Chávez gibt 1937 dem Ausdruck new music eine individuelle, eher umgangssprachliche Prägung; als Folge der neuentwickelten Elektrophone erwartet er die Entstehung einer in gleicher Weise neuartigen Musik, die er aus diesem Grund als „new music" bezeichnet:

Toward a new music (New York 1937): The new instruments will produce an unforeseen music... Just as the physicists produced a new instrument, the musicians will produce a new music (165).

Im selben Zusammenhang zitiert F. Busoni 1907 R. St. Baker, der unter dem Titel *New music for an old world* (Mc Clure's Magazine [July 1906]) einen von Th. Cahill um 1900 erfundenen elektrischen Klangerzeuger, das Dynamophon, beschreibt (*Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst* [Triest 1907, erweitert Lpz. [2]1916, NA Hbg 1973], 50f.).

Schließlich können zugunsten einer Konzentration auf den Begriff neue Musik andere Wortbildungen mit dem Attribut neu nicht eingehender berücksichtigt werden, wie beispielsweise der Ausdruck neue Tonkunst: Busoni schreibt 1908 hinsichtlich einer kommenden, mit Hilfe elektrischer Klangerzeuger realisierten Musik, daß er selbst „noch gern einen Zipfel der neuen Tonkunst erwischen" möchte, in der „auch Maschinen nötig und betheiligt sein werden" (*Briefe an seine Frau*, hg. v. Fr. Schnapp [Erlenbach-Zürich u. Lpz. 1935], 163). Äußerungen wie diese tragen zwar zur weiteren Erhellung des allg. geistigen Klimas zu Beginn des 20.Jh. bei, gehören aber dem Vorfeld des Begriffs neue Musik an.

I. Der Ausdruck neue Musik hat im 20.Jh. verschiedene STATIONEN DER BEGRIFFSBILDUNG durchlaufen.

(1) Mit seinem Auftreten zu Beginn des Jh. reflektiert der vorerst noch weitgehend umgangssprachlich gebrauchte Ausdruck neue Musik die AUFFASSUNG DER JAHRHUNDERTWENDE UM 1900 ALS AUFEINANDERTREFFEN VON ALTEM UND NEUEM sowie die damit verbundene programmatische DISTANZIERUNG VON DER ROMANTIK. In diesem Sinn verfaßt K. Linke 1912 eine leidenschaftliche Würdigung der von den ästhetischen, kompos. und materialen Maximen der Romantik sich lösenden Musik A. Schönbergs und illustriert besonders nachdrücklich die tiefe Kluft zwischen mus. Altem (des 19.Jh.) und Neuem:

Zur Einführung, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Wo alles andere aufhört, dort fängt sie [sc. Schönbergs Musik] an... Das ist es, was uns an der Musik Schönbergs so neu und unerhört erscheint: Dieses fabelhaft sichere Steuern in einem Chaos von neuen Klängen und das restlose Ausschöpfen von Tiefen, in die bisher keine Wege führten... Alles mußte fallen, was Musik hieß und Tradition... Die Idole einer gestorbenen Zeit mußten zertrümmert werden von einem, der unsere Zeit so vollkommen in sich fühlte, daß er sie sagen... konnte. Die Entwicklung geht ruckweise, und was zwischen dem Alten und Neuen liegen bleibt, das bearbeiten die Hände der Epigonen, die mit Fleiß und Ausdauer die Brücke schlagen, deren Bau der Eroberer durch die weißglühende Kraft seines Willens nicht nötig hatte.
Wem es in einem hellen Augenblicke nicht plötzlich klar wird, was er vor sich hat, ...der muß geduldig harren, bis er auf dem langen Weg über die Brücke Zeit hat, seinen Innenmenschen zur neuen Musik hinzuentwickeln (18f.).

Linkes Aufsatz darf als die wohl früheste Quelle gelten, in welcher der Ausdruck neue Musik eindeutig mit dem mus. Neuen des 20.Jh. sowie mit Schönberg als repräsentativem Innovationsträger verknüpft ist. Zwar hatte schon 1911 S. Friedlaender, offensichtlich aus sprachlicher

Verlegenheit, da die ästhetischen Kategorien des 19. Jh. und das überlieferte Begriffsinventar versagten, von neuer Musik geschrieben, dachte dabei aber nicht an Schönberg, sondern bestärkte H. Walden – heute eher als publizistischer und organisatorischer Wegbereiter des Expressionismus in der bildenden Kunst denn als Komponist geschätzt – anläßlich seiner Musik zur Pantomime *Fiametta*, die in einem seltenen Einklang zwischen Musik und Geste gestanden haben soll:

Herwarth Waldens Musik zu Wauers Pantomime „Fiametta" (Die Fackel XIII, Nr. 326/327/328, 8.7.1911): Und so, Herwarth Walden, schreiten Sie Ihren Gang über die Leiche der faulen Berliner Musikkritik in das Leben einer neuen Musik, einer Welt des Hörbaren, von der sich die Schulweisen nichts träumen lassen als ihre Torheit! (49)

Freilich steht der Ausdruck neue Musik auch bei Friedlaender in deutlicher Distanz zur Romantik, was in der Musiklit. vor 1911, in der ebenfalls zuweilen die Wortbildung neue Musik erscheint, nicht der Fall war. Wenn beispielsweise R. Louis 1909 das Versagen der Konservatorien bemängelt, „als die neue Musik des Wagnerschen Zeitalters sie vor ganz neue Unterrichtsaufgaben stellte" (*Die dtsch. Musik d. Gegenwart* [München u. Lpz. 1909], 282), bezieht sich der Ausdruck – hier vermutlich infolge des Sinnzusammenhangs mit den „neuen Unterrichtsaufgaben" zustande gekommen – auf jene Tradition, mit der das mus. Neue im 20. Jh. brechen will, genauso wie der Musikschriftsteller L. Schmidt 1905 zwar emphatisch von „wahrhaft neuer Musik" spricht, deren adäquate Rezeption erst nach einiger Zeit „vermittelst der Anpassungsfähigkeit des Ohres erfolgen kann" (*Die Moderne Musik*, Die Neue Kunst, o. Nr., hg. v. H. Landsberg [Bln 1905], 27), damit jedoch wie Louis die Musik der Neudeutschen meint. Auch A. Halm, der 1913 A. Bruckner vom „Geist der neuen Musik" beeinflußt sieht (*Von zwei Kulturen d. Musik* [München 1913, [2]1920], 17), umschreibt an dieser Stelle nicht eine mus. Tendenz des 20. Jh., sondern Beethovens „Kultur" der Sonate im Unterschied zu Bachs „Kultur" der Fuge.

Demgegenüber tituliert P. Bekker 1917 seine Gegenwart *Mus. Neuzeit* (in: *Kritische Zeitbilder* [Bln 1921], 292), um die für die Musik des 20. Jh. neuartige und konstitutive Abwendung von der Romantik als vordringliche Aufgabe zu unterstreichen und angesichts der – gerade auch nach dem 1. Weltkrieg – von ständig wechselnden Innovationsimpulsen durchzogenen kulturellen Situation die Teilnahme der Musik am allg., epochalen Aufbruch der Künste zu fordern:

Die Aufgabe liegt klar: ... Einschmelzen all das, was Literatur, bildende Kunst, Philosophie und Wissenschaft an neuen Ausdruckswerten kennengelernt hat. Nicht mehr von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren. Neue, eigene, musikeigene Werte schaffen... (296 f.).

Ansatzweise treten dergestalt zwischen 1910 und 1919 im umgangssprachlichen Bereich die Perspektiven für die Begriffsbildung neue Musik zu Tage.

(2) Vor dem Hintergrund der im Umfeld des Ausdrucks neue Musik entstandenen Konnotationen verfaßt P. Bekker 1919 seinen Vortrag *Neue Musik* (Tribüne d. Kunst u. Zeit VI [Bln 1919]), mit dem der Ausdruck erstmalig zum Titel einer Publ. erhoben wird. Dabei verwendet er den Begriff neue Musik im Sinne der ZIELSETZUNG EINER ERNEUERUNG DES VERBRAUCHTEN MUS. MATERIALS UND DER MUSIKEMPFINDUNG:

Man kann das innere Entwicklungsziel der neuen Musik... gar nicht anders fassen denn als bewußtes Streben nach einer Erneuerung unseres melodischen Empfindens, ... das nicht nur nach anderen Tonkombinationsmöglichkeiten innerhalb der gegebenen Normen strebt, sondern das eine grundlegende psychische Erneuerung und Erweiterung unseres Musikempfindens überhaupt zur Voraussetzung hat (31 f.).

Der Begriff neue Musik dient Bekker als Kategorie für jene bereits vorhandenen Kompos., in denen anfangs des 20. Jh. in Opposition zur Romantik, orientiert am polyphonen Prinzip, gegenüber der Harmoniekonstruktion das kompos. Augenmerk stärker der melodischen Gestaltung zugewandt wurde. Darüber hinaus entwirft Bekker aber auch ein kompos. Programm seines emphatischen Begriffs neue Musik:

Das eigentliche Problem der neuen Musik liegt darin, die Gesetze einer neuen Formung zu finden und aufzustellen, Gesetze also, die hervorgegangen sind aus der neuen, melodisch individualistischen Musikauffassung und die beweisen, daß auch aus diesen heraus eine solche neue Formung erfolgen kann, ja daß diese neue Formung erst die Daseinsnotwendigkeit des ihr zugrunde liegenden Stilprinzipes richtig erweist (52 f.).

Hinsichtlich der praktischen Ansätze, auf denen seine programmatischen Ausführungen basieren, erwähnt Bekker insbes. Schönbergs *II. Streichquartett* op. 10 (1907/08) und vor allem die *Kammersymphonie* op. 9 (1906):

Ich finde in diesem Werk [op. 9] eine Kraft und einen Fluß des melodischen Willens, ... eine Fähigkeit der Organisierung dieses melodischen Willens, frei aus sich heraus, unbehindert durch konventionelle Hemmungen irgendwelcher Art, daß ich sagen möchte: von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart scheint mir Schönberg die geistig stärkste, innerlich selbständigste, weitest blickende, ahnungsreichste zu sein (75).

Hiermit bestätigt Bekker die führende Rolle Schönbergs bei der Verwirklichung des Neuen, die Linke 1912 andeutete, zumal er Schönbergs „außerordentliches formorganisatorisches Vermögen" rühmt, mit dem bislang allein jener „die formbildende Kraft des neuen melodischen Musikempfindens erwiesen" (76) und derart die Lösung des zentralen Formproblems angedeutet habe. Auffallend ist indes, daß Bekker zwar den Zustand der aufgelösten Tonalität in den genannten Werken Schönbergs umschreibt („frei aus sich heraus, unbehindert durch konventionelle Hemmungen"), hingegen Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909), das erste Paradigma freier Atonalität, nicht berücksichtigt; offenbar war er 1919 mit diesem Werk und den danach entstandenen atonalen Kompos. Schönbergs noch wenig vertraut oder kannte sie womöglich gar nicht.

(3) In den seit 1921 vermehrt erscheinenden Publ. zum Begriff neue Musik wird die durch Bekker begründete Begriffsauffassung tradiert, was um 1924 zu einer QUASI TERMINOLOGISCHEN VERFESTIGUNG DES BEGRIFFS NEUE MUSIK führt. Bekkers Begriffsauffassung wurde nicht zuletzt dadurch rasch bekannt, daß der Vortrag *Neue Musik* schon 1920 eine 5. Aufl. erlebte und 1923 in Bekkers gleichnamigen Sammelbd. *Neue Musik* ([Stuttgart u. Bln 1923], 85–118) aufgenommen wurde; durch seine ständige Mitarbeit bei den *Musikblättern d. Anbruch* (Wien 1919–37) beeinflußte Bekker zudem die begriffsgesch. Entwicklung weiterhin. Der seit 1922 von P. Stefan herausgegebene *Anbruch* und die seit gleicher Zeit von E. Steinhard betreute Zs. *Der Auftakt* (Prag 1919–38) haben zwischen 1922 und 1925 als kämpferische publizistische Organe des Neuen einen maßgeblichen Anteil an der Verbreitung und Verfestigung des Begriffs neue Musik gehabt, so daß

Stefan 1928 rückblickend gar vermutete: „Vielleicht haben wir im ‚Anbruch' sogar das Wort geprägt, jedenfalls die Bezeichnung konsequent angewendet" (*Entgötterung?* [Anbruch X, 1928], 4). Des weiteren trug auch die 1922 in Salzburg gegründete *Internationale Ges. für Neue Musik* (IGNM) zur Verbreitung und Reflexion des Begriffs bei, indem sie den Ausdruck neue Musik im Titel führte und seit 1923 alljährlich (mit Ausnahme einer Unterbrechung von 1943 bis 1945) auf ihren Musikfesten das mus. Neue einer internationalen Öffentlichkeit präsentierte (vgl. hierzu T. Haefeli, *Die Gesch. d. Internationalen Ges. für Neue Musik 1922–1972* [Diss. Zürich 1976]).

Über folgende Inhalte des Begriffs neue Musik herrscht zwischen den Autoren, die auf ihn reflektieren, Übereinstimmung:

Erstens charakterisiert man den Begriff durch den „Kampf gegen die Romantik" (A. Weißmann, *Die neue Musik in Europa* [Auftakt III, 1923], 4), der alle das Neue repräsentierenden Komponisten einigt:

P. Bekker, *Was ist „neue" Musik?* (1923), in: *Organische u. mechanische Musik* (Bln u. Lpz. 1928): Als Repräsentanten der „neuen Musik" finden wir Künstler aller Altersklassen... Wir empfinden diesen Komplex individuell verschiedenartiger Künstlererscheinungen als irgendwie der älteren Kunst widersprechend. Eben dieser gemeinsame Widerspruch läßt sie uns... als Einheit betrachten (1);

A. Einstein, *Internationale u. dtsch. „Neue Musik"* (Auftakt IV, 1924): Das Gemeinsame, das alle einigende Band ist die Reaktion gegen die neudeutsche, neuromantische Musik des ausgehenden Neunzehnten Jahrhunderts, gegen ihren Ausdruck, gegen ihre Mittel (124).

Zweitens werden als Protagonisten der neuen Musik Schönberg, bekannt geworden als Schöpfer der freien Atonalität, sowie zusehends häufiger I. Strawinsky genannt, der vor allem mit den rhythmischen Innovationen in *Le Sacre du printemps* (1913) Furore machte:

P. Stefan, *Neue Musik u. Wien* (Lpz., Wien u. Zürich 1921): Und nun wäre von Arnold Schönberg zu sprechen, ... weil hier der letzte und wohl eigentliche Blickpunkt dieser Umschau gezeigt werden soll... Für die nachquellende Jugend... ist nun einmal Schönberg das Ereignis, unter dessen Optik sie den Weg der neuen Musik verlaufen sieht... (52);

Plötzlich bricht [mit dem 4. Satz des *II. Streichquartetts* op. 10, 1907/08] die Krise herein, das Neue ist da und nach Klängen aus einer anderen Welt spricht die Singstimme: „Ich fühle Luft von anderen Planeten"... Und nun wird alles erreicht: Freiheit von jeder Tonalität und alten Harmonie, Befreiung vom Aufbau zugunsten kürzerer Themen, die ihr eigenes Leben führen, Auflösung jeder überkommenen Architektonik in die Erfordernisse und Mittel des reinen Ausdrucks (60);

Diese Lieder [*Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch d. hängenden Gärten"* op. 15, 1908/09], die drei Klavierstücke Opus 11 [1909] und die fünf Orchesterstücke Opus 16 [1909] versuchen sich nun in dem neuen Stil, dem sie unausgesetzt neue Aufgaben stellen und neue Lösungen geben (61);

Schönberg, das ist so recht: Neue Musik und Wien – aber längst nicht mehr Wien allein (63);

E. Steinhard, *Neue Musik in Salzburg* (Auftakt II, 1922): Wie ein Wahrzeichen der neuen Musik war... das einst vielumkämpfte *Schönbergsche* Streichquartett mit Gesang [op. 10] aufgerichtet... (217f.);

W. Schrenk, *R. Strauss u. d. neue Musik* (Bln 1924): Erneuerung durch das Melos: das ist... die geschichtliche Sendung des Schaffens von Arnold Schönberg. Hierin erschöpft sich aber nicht der notwendige Regenerationsprozeß der Musik... So ergibt sich als zweite Forderung...: Erneuerung durch den Rhythmus. Von hier aus gesehen ist das Schaffen Igor Strawinskys wesentlich und richtunggebend für unsere Zeit (207); ... eines der großartigsten und beispielhaftesten Zeugnisse für den neuen Willen und die neuen Ziele der Musik ist bis jetzt der 1913 komponierte „Sacre du printemps"... Wenn man es [sc. dieses Werk] hört, dann hat man das Gefühl, daß ein neues Zeitalter der Musik anhebt (209).

Drittens wird, wie es bei Schrenk besonders deutlich herauskommt, dem mus. Neuen epochale Geltung zugemessen, und Schrenk folgt einer nun verbreiteten Ansicht, wenn er die Anfänge der neuen Musik um 1910 datiert und jene Komponisten ausgrenzt, die als Vorläufer des Neuen gelten:

Max Reger, Richard Strauß und Gustav Mahler: diese drei Meister führen in ihrem Schaffen bis dicht an die neue Musik heran... (168).

Die quasi terminologische Verfestigung des Begriffs neue Musik deutet 1922 Steinhard in seinen *Bemerkungen zum Expressionismus* (Die Musik XV, 1922) an; der Begriff Expressionismus steht hier für den spezifischen Ausdrucksgehalt, der mit dem Neuen um 1910 verknüpft ist und entsprechend auch oben in den Formulierungen Stefans über Schönbergs op. 10 hervortritt. Steinhard läßt anklingen, daß sogar beim „Laien" der Ausdruck neue Musik bereits spezielle Vorstellungen erwecke:

Der Laie pflegt unter „Neuer Musik" etwas gedanklich Überkompliziertes sich vorzustellen oder etwas technisch Undefinierbares (49).

Selbst wenn diese Aussage als rhetorische Floskel bezüglich ihrer Verbindlichkeit für den terminologischen Stand des Begriffs neue Musik im Jahre 1922 noch zu relativieren wäre, muß der Begriff spätestens 1924 als endgültig verfestigt angesehen werden. So liefert Steinhard in einer halbseitigen Glosse *Neue Musik* (Anbruch VI, 1924) eine Definition von lexikalischer Prägnanz, wobei das Präteritum des betreffenden Passus bekundet, daß dieser über ein in seinen historischen Anfängen feststehendes Phänomen informieren soll. Laut Steinhard ist die neue Musik in Opposition zur Romantik um 1910 entstanden und mit den kompos. Mitteln der freien Atonalität zuerst in der Kammermusik – seit Haydns Streichquartetten ein bevorzugter Innovationsbereich – durch Schönberg verwirklicht worden; mit dem Ausdruck „physiologisch" weist Steinhard auf jene Tendenzen, die seit 1926 als neue Sachlichkeit bezeichnet werden (vgl. unten, III. (1)):

Die Kammerkunst ist die Basis dieser Musik gewesen. Sie begann etwa mit Schönbergs ersten Klavierkompositionen und ist hier technisch bereits definiert: als ein Gegensatz zur Hypertrophie von gestern; als eine Kunst, die die Quarte zum harmonischen Hauptelement erhebt, als ein Stil, der dem Liniengewebe bereits jenes Bild verleiht, das wir als physiologisch zu bezeichnen uns gewöhnten (236).

1925 spricht Steinhard schon von der „Geschichte der Neuen Musik" (*Tonale, atonale u. antiquierte Musik* [Auftakt V, 1925], 262), als welche die Ausformung der expressionistischen freien Atonalität anzusehen sei.

Ein weiteres Indiz der Verfestigung des Begriffs ist, daß er 1924 erstmalig in einem musikhistorischen Werk Berücksichtigung findet: P. A. Pisk verfaßt für das Kap. *Die Moderne (seit 1880)* in G. Adlers *Hdb. d. Musikgesch.* (Ffm. 1924) den Abschn. *Deutsche* (906–934), in dem er „die Entwicklung der neuen Musik" von ihrer „Wurzel" her als „Reaktion gegen die Romantik" darstellt (906) und in diesem Zusammenhang Schönberg, der „gänzlich neue Ausdrucksformen geschaffen" habe, eine führende Stellung zuweist insofern, als von ihm „nicht nur die junge

Generation Deutschlands [Hindemith], sondern auch Frankreichs (Ravel), Italiens (Malipiero) und Rußlands (Stravinsky) beeinflußt" sei (922).
Mit Blick auf Pisks Abh. stellt Stefan 1925 fest:

Die neue Musik (Anbruch VII, 1925): Neue Musik, das ist heute schon fast ein terminus technicus zur Bezeichnung der Musik des 20. Jahrhunderts... (74).

A. Einstein schreibt 1926 den ersten eigenständigen Lexikonart. *Neue Musik* (*Das Neue Musiklexikon* [Bln 1926], 444b–447b). Dabei greift er auf frühere Aufsätze zurück, in denen er Schönberg als Vertreter der ‚Abstraktion' – sc. die mangelnde Fähigkeit, „ein allgemein Menschliches" wie ehedem Bach oder die Klassiker auszudrücken (*Das „Inhumane" in d. Neuen Musik* [Auftakt IV, 1924], 109) – und Strawinsky als Repräsentanten des ‚Barbarischen' – sc. „der reine, elementare Rhythmus" (*Das Barbarische in d. Neuen Musik* [ibid., 1924], 273) – klassifiziert hatte.
Alle hier zit. Quellen sind Ausdruck einer allg. Anerkennung des Begriffs neue Musik, die – vorbehaltlich unterschiedlicher ästhetischer Implikationen – auch nach 1926 unstrittig bleibt:

H. Strobel, *Paul Hindemith*, Melosbücherei III (Mainz 1928, ³1931): *Neue Musik* ist heute kein kämpferisches Schlagwort mehr. Neue Musik ist ein historischer Begriff (7).

Andererseits gilt auch das Dasein des mus. Neuen als spezifischer Erscheinung des 20. Jh. für gesichert. Vielleicht ein wenig zu optimistisch konstatiert Bekker 1925 angesichts relativ etablierter Konzertprogramme, die nun oftmals Werke von Schönberg und Strawinsky enthalten:

Evolution oder Restauration? (Auftakt V, 1925): [All dies] zeigt..., daß der Kampf um die „neue Musik" eigentlich ausgekämpft ist... Sie hat sich ihren Platz erobert, *sie ist da* (129).

Doch andere Autoren teilen in der Folgezeit Bekkers Einschätzung:

H. Mersmann, *Die Tonsprache d. neuen Musik*, Melosbücherei I (Mainz 1928): Es ist nicht mehr nötig, eine Richtung zu verteidigen oder eine Gesinnung zu bekennen. Die neue Musik hat festen Boden unter sich... (5);
R. Réti, *Wie die I.G.f.N.M. entstand* (Anbruch XIV, 1932): Die neue Musik, vielleicht nicht in allen Einzelheiten, aber als Prinzip, als Zeiterscheinung ist ja heute bereits durchgesetzt. Dieses Problem steht gar nicht mehr zur Diskussion (95).

1933 unterbricht – zunächst in Deutschland, aber bald darauf über Deutschlands Grenzen ausufernd – der Nationalsozialismus gewaltsam die Gesch. des Begriffs neue Musik: Aufführungen der Werke von Komponisten wie Schönberg oder Strawinsky werden verboten, die Periodika, welche die begriffsgesch. Entwicklung trugen, müssen ihr Erscheinen einstellen (Melos 1933, Anbruch 1937, Auftakt 1938), die Verfechter des Neuen, die nicht rechtzeitig emigrieren, werden ermordet (Steinhard nach 1941 in einem dtsch. Konzentrationslager), und somit bestehen nicht mehr die Voraussetzungen für eine öffentliche Diskussion des Begriffs neue Musik, die erst nach dem Ende des 2. Weltkriegs wieder aufgenommen werden kann.

*

Exkurs: Bisweilen ist über die Bedeutung der Orthographie des Begriffswortes neue Musik spekuliert worden. R. Stephan behauptet 1969: „Das, woran der Begriff als Begriff zu erkennen ist, ist entweder die Großschreibung des Wortes ‚neu' oder die Anführungsstriche, in denen es als Ganzes oder teilweise steht" (47); hinsichtlich der Entstehung dieser angeblichen Konvention teilt er mit, daß zunächst „die Feinde dieser Musik in ihren polemischen Artikeln... die Wortbildung ‚Neue Musik' in Anführungszeichen" gesetzt hätten (48) und daran anschließend dieser „Gegenbegriff... zu Musik" von den Verfechtern des Neuen „positiv gewertet" worden sei (49).
Diese Darstellung trifft nicht zu, wie die oben zit. Quellen belegen: Bereits Steinhard bedient sich 1922 der Großschreibung des Begriffswortes und setzt es in Anführungszeichen; andere Autoren wie Bekker 1923 und Einstein 1924 verfahren in ähnlicher Weise. A. Heuß, auf den sich Stephan als Urheber der orthographischen Differenzierung beruft, verwendet das Begriffswort in der von ihm hg. *Zs. für Musik* überhaupt erst seit November 1923, allerdings ohne es in der Art.-Folge *Auseinandersetzungen über d. Wesen d. neuen Musik* (ibid. XC/XCI, 1923/24) speziell hervorzuheben.
Die Orthographie des Begriffswortes ist weniger aussagekräftig, als gemeinhin angenommen wird; sie ist bis heute uneinheitlich und schwankend geblieben und entzieht sich einer pauschalen Definition. Im Bemühen um die Anerkennung des Begriffs neue Musik wurde zwischen 1922 und 1926 das Begriffswort relativ oft besonders gekennzeichnet, um ihm einen quasi terminologischen Anstrich zu verleihen. Nach dem 2. Weltkrieg wird zuweilen das Begriffswort großgeschrieben, um die Emphase des Neuen zu verstärken (vgl. unten, IV. (3)). Häufiger noch soll die Großschreibung die dem Begriffswort zugewiesene historiographische Funktion einer Sammelbezeichnung des mus. Neuen vor und nach dem 2. Weltkrieg verdeutlichen (vgl. unten, I. (5)), und diesem Verfahren kann man am ehesten den Charakter einer Konvention zusprechen – einer Konvention freilich, die ihrerseits nicht unumstritten ist: U. Dibelius hat im Widerspruch dazu 1966 vorgeschlagen, das großgeschriebene Begriffswort ausschließlich für den folgendermaßen abgegrenzten Zeitraum zu verwenden: „1908 (erste atonale Werke bei Schönberg und Webern) und 1950 (erste total durchkonstruierte Musik bei Messiaen, Ende der klassizistischen Periode bei Strawinsky, Anfang der seriellen Musik)" (334). Indes ist Dibelius' Versuch, die Musik nach 1950 von dem Begriff neue Musik auszuschließen, sachlich untragbar und hat seitens anderer Autoren wenig Unterstützung gefunden.

Lit.: U. Dibelius, Moderne Musik 1945–1965, München 1966; R. Stephan, Das Neue d. Neuen Musik, in: Das mus. Neue u. d. Neue Musik, hg. v. H.-P. Reinecke, Mainz 1969.

*

(4) (a) H. Eimert schien nach dem 2. Weltkrieg zunächst auf den Begriff Neue Musik im Blick auf die aktuellen Innovationen verzichten zu wollen:

Elektronische Musik, Die Reihe I (Wien 1955): Nachdem die Phase der „Neuen Musik" im wesentlichen abgelaufen ist, präsentiert sich [mit der seriellen Musik] das Neue, das nicht mehr „Neue Musik" ist... (Vorw., 7).

Allerdings wird Eimert rasch erkannt haben, daß er durch diese rigorose Trennung dem ohnehin heftig attackierten Ansehen der seriellen Musik eher schadet als nützt, und nimmt seit 1957 auch für die seriellen Innovationen den Begriff neue Musik in Anspruch; 1960 prägt er die Formel „Zweite Entwicklungsphase der neuen Musik", um einerseits das spezifisch Neue des seriellen Denkens hervorzuheben, andererseits unter Berufung auf das Werk Weberns als historischem Bindeglied das Anknüpfen an die mus. Innovationen vor 1945 zu betonen:

Von d. Entscheidungsfreiheit d. Komponisten, in: *Mus. Handwerk*, Die Reihe III (Wien 1957): Wenn man manche Urteile über die jüngste „serielle" Musik nachprüft, wenn man heute sieht, wie erprobte Wortführer der einst neuen Musik nicht mehr „mitmachen", dann könnte es vernünftig erscheinen, etwa um 1950 eine neue Musik beginnen zu lassen, eine Musik, die offensichtlich viel weniger mit der ihr voraufgehenden neuen Musik zu tun hat als diese mit der ausklingenden Romantik (6);

Die zweite Entwicklungsphase d. Neuen Musik (Melos XXVII, 1960): Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik hat um 1950 begonnen. Sie ist mit der ersten nicht zuletzt durch das Werk Anton Weberns verbunden... (365).

(b) Hingegen plädieren L. Schrade und H. Oesch für eine Begriffseingrenzung auf den mus. NEUBEGINN NACH 1945, da sie dem seriellen Denken einen höheren Innovationsgrad und eine grundsätzlichere Bedeutung als dem mus. Neuen vor dem 2. Weltkrieg beimessen:

L. Schrade, *„Herkules am Scheideweg". Zur neuen Musik d. Nachkriegsjahre* (1963), in: *De Scientia Musicae Studia atque Orationes* (Bern u. Stuttgart 1967): ...das Umwälzende, das man in der sogenannten Atonalität sah, spielte sich vermittels traditioneller Kompositionsverfahren ab; ...die alten Formumrisse, Strukturen, Kunstgriffe des Technischen blieben mehr oder weniger unverändert erhalten (595);
Erst mit der totalen Neuordnung des musikalischen Denkens und Schaffens hat sich die Wende der Zeiten vollzogen. Mit der Jahrhundertmitte beginnt eine neue Epoche der Musik (608);
H. Oesch, *Die ars nova d. zwanzigsten Jh.* (Melos XXXIV, 1967): In einer Evolution um Millimeter hatte sich [vor dem 2. Weltkrieg] all das Neue im Rahmen hergebrachter musikalischer Formen entwickelt (387);
Erst nach dem letzten Weltkrieg... ereignete sich... das fundamental Neue einer ars nova (388).

In erster Linie bedenken Schrade und Oesch kompositionstechnische Bezugspunkte des Begriffs neue Musik. Aber darüber hinaus spiegeln ihre Äußerungen auch den vom Nationalsozialismus verursachten Traditionsbruch, der eine epochale Geltung des Neuen nach 1945 in ähnlicher Weise suggeriert, wie es die programmatische Distanzierung von der Romantik zu Anfang des Jh. tat.

(5) Gleichzeitig wird nach dem 2. Weltkrieg zunehmend eine PLURALISTISCHE BEGRIFFSAUFFASSUNG vertreten: hiernach umfaßt der Begriff Neue Musik (meist großgeschrieben) all jene Innovationen, die seit etwa 1910 die Geschichte der artifiziellen Musik bestimmt haben.
Bereits H. Erpf unterstreicht 1949 in einer der ersten Publ., die nach 1945 zum Begriff neue Musik erschienen sind, den Pluralismus des Neuen:

Vom Wesen d. Neuen Musik (Stuttgart 1949): Eine gewisse... Hemmung geht noch von jenen aus, die eigentlich die Neue Musik stützen und fördern wollen: in ihrer Publizistik und Propaganda erscheint vielfach die Neue Musik zu betont als eine einheitliche Erscheinung im Gegensatz zur älteren... Wir werden sehen, daß es in der Neuen Musik selbstverständlich sehr verschiedene Richtungen gibt... (12).

K. H. Wörner nennt 1954 vier Komponisten, an denen er seine pluralistische Darstellung über die *Neue Musik in d. Entscheidung* (Mainz 1954) orientieren will:

In der künstlerischen Leistung der vier Komponisten Schönberg, Bartók, Strawinsky und Hindemith liegen die Höhepunkte der Neuen Musik... (42).

Im Vorw. zu den *Stilporträts d. Neuen Musik* (Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt II [Bln 1961]) wird der Pluralismus als das Wesen der Neuen Musik zur Selbstverständlichkeit erklärt:

Jeder weiß, daß erst das Miteinander (und Gegeneinander) der verschiedenen Stilausprägungen das Essentielle der Neuen Musik ausmacht (6).

H. H. Stuckenschmidt, dessen Buch *Schöpfer d. Neuen Musik* (Ffm. 1958) schon mit Busoni, Debussy, Satie und Janáček einsetzt, zählt im Art. *Neue Musik* des *RiemannL* (Sachteil 1967) zu den Repräsentanten der Neuen Musik Schönberg, Strawinsky, Bartók, Hindemith, Webern, Messiaen, Boulez, Nono, Stockhausen und Cage und definiert den Begriff im Sinne einer pluralistischen Sammelbezeichnung:

...eine Bezeichnung für die bald nach 1900 aus Übersteigerung des romantischen Espressivo, dann in bewußtem Gegensatz dazu entstandenen Richtungen und Stile der zeitgenössischen Musik (628b).

Unter Einbezug der jeweils als neu erachteten Musik der Gegenwart ist diese Begriffsauffassung heute weit verbreitet.

II. Ein vielbeachteter Gesichtspunkt ist die GEGENWARTS- UND TRADITIONSBINDUNG des Neuen.

(1) Seit Beginn des 20. Jh. wird mit dem Begriff neue Musik die Forderung nach AKTUALITÄT des zeitgenöss. Schaffens verknüpft, die seit etwa 1840 hinsichtlich der Musik des 19. Jh. schon von Autoren wie A. B. Marx und Fr. Brendel erhoben worden war. K. Linke rühmt 1912 Schönbergs mus. Innovationen als unmittelbaren Gegenwartsausdruck (zit. oben, I. (1)), und P. Bekker weist 1917 auf die Verpflichtung der Komponisten gegenüber den zeitgenöss. „neuen Ausdruckswerten" hin (zit. ibid.).
K. Edschmid, Hg. der *Tribüne d. Kunst u. Zeit* (Bln 1919–22), verkündet im Programm dieser Schriftenreihe, das Bekkers dort publ. Vortrag *Neue Musik* angefügt ist, einen einzigartigen Aktualitätsanspruch:

Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute... Vom Künstler aus gesehen... wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit... (82).

Bekker stimmt hinsichtlich der Zeitnähe des Neuen mit Edschmid überein: er zeichnet der neuen Musik die Aufgabe vor, „etwas im wahren Sinne Zeiteigenes [zu] schaffen" (*Neue Musik*, 37), und will sich mit seinem Vortrag bewußt der Gegenwart stellen, deren Problemen das Neue untrennbar verbunden sei:

Die Probleme der neuen Kunst gehen uns alle ins Innerste an, es sind Probleme unseres heutigen Menschentums überhaupt. Nur in dem Maße, wie wir uns alle an ihrer Lösung beteiligen, ...können wir das Heraufblühen einer neuen Kunst erwarten (80).

In der Folgezeit ist der Aktualitätsanspruch verschiedensten Absichten dienstbar gemacht worden, indem er zum einen die jeweils verfochtenen mus. Innovationen als zeitgesch. notwendige rechtfertigen soll:

W. Schrenk, *op. cit.* (1924) über Strawinskys *L'histoire du soldat* (1918): ...irgendwie spricht sie einen wesentlichen Teil unserer Zeit aus (208);
H. Strobel, *Strawinskys Weg* (Melos VIII, 1929): ...das Entscheidende ist, daß sein klassizistischer Stil in engster Wechselbeziehung zu einer Zeit steht, die sich von individualistischer Selbstherrlichkeit abwendet und im Einfachen, Klaren, Überpersönlich-Organischen ihr Gemeinschaftserlebnis dokumentieren will (161);
F. K. Prieberg, *Musik unterm Strich. Panorama d. neuen Musik* (Freiburg i. Br. u. München 1956): Die elektronische „Zwitschermaschine"... stellt sich als gesetzmäßiger künstlerischer Ausdruck des technischen Zeitalters ein (20).

Zum anderen soll er bestimmten Innovationen den Vorrang gegenüber anderen mus. Richtungen einräumen. So interpretiert Th. W. Adorno die Gegenwartsbindung des Neuen einseitig soziologisch, um Strawinsky sowie

die serielle Musik vom Ideal des Begriffs neue Musik auszuschließen, dem vornehmlich Schönberg in der freien Atonalität nahegekommen sei (vgl. unten, III. (2) u. (3)). Unter Berufung auf die politischen Erfordernisse der Gegenwart wird in der DDR entsprechend den Dogmen des sozialistischen Realismus eine gesellschaftliche Funktionalisierung des Neuen verlangt (vgl. unten, III. (4)). J. Häusler resümiert 1969:

Musik im 20. Jh. (Bremen 1969): Musik des 20. Jahrhunderts, soweit sie Anspruch darauf erhebt, Geist und Wesen dieses Jahrhunderts künstlerisch zu formen und auszudrücken, begreift sich als „Neue Musik" (9).

(2) Insbes. nach 1945 dokumentiert die Bezeichnung Avantgarde den Anspruch des mus. Neuen auf Aktualität und Beispielhaftigkeit für die zeitgenöss. Musik. Der Grund für eine derartige Benennung der Vertreter der seriellen Musik liegt indes nicht allein darin, daß deren führende Rolle innerhalb der Musik der Gegenwart betont werden soll, denn auch vor dem 2. Weltkrieg war im Konnotationsfeld des Begriffs neue Musik die Idee einer Avantgarde nicht unbekannt.

K. Linke erblickt 1912 in Schönberg den „Eroberer", der in bisher unerschlossene mus. Regionen vorgedrungen ist (zit. oben, I. (1)), und P. Bekker umschreibt 1919 die Idee einer Avantgarde folgendermaßen: das mus. Neue werde stets von „bahnbrechenden Kräften" hervorgebracht, wobei die Innovationen „zunächst immer auf einen kleinen Kreis beschränkt bleiben" (*Neue Musik*, 17f.). Schon 1922 verwendet H. H. Stuckenschmidt das Begriffswort Avantgarde, berichtet allerdings hier noch über eine Erscheinung des franz. Kulturbereiches, nämlich die Komponistengruppe Les Six, die er die „musikalische Avantgarde" Frankreichs um 1920 nennt (*Die neue Musik Frankreichs* [Das Kunstblatt VI, 1922], 84). Danach kommt es zur vollständigen Akkulturation des franz. Begriffswortes: 1926 zeichnet Stuckenschmidt mit ihm zwei Pianisten aus, deren neuartige Spieltechniken er als besonders zukunftsvoll erachtet: G. Antheil und H. Cowell repräsentierten den „Avantgarde-Block extremster Versuche" (*Der neue Klaviervirtuose* [Auftakt VI, 1926], 81). 1928 spielt er auf die radikale politische Haltung H. Eislers an, der „zur geistigen Avantgarde" gehöre (*Hanns Eisler* [Anbruch X, 1928], 163), einer „Avantgarde, in der künstlerisches und politisches Denken nicht mehr getrennt werden dürfen" (*Politische Musik* [ibid. XIII, 1931], 6). In letzterem Sinn will auch Eisler 1937 in einer Kollektivarbeit mit E. Bloch den Begriff verstanden wissen: „Heute bleibt der Künstler nur dann ein Avantgardist, wenn es ihm gelingt, die neuen Kunstmittel für das Leben und die Kämpfe der breiten Masse brauchbar zu machen" (*Avantgarde-Kunst u. Volksfront* [Die neue Weltbühne, 9. 12. 1937], zit. nach: Eisler, *Materialien zu einer Dialektik d. Musik* [Lpz. 1973], 155).

Ausschlaggebend für die Titulierung der Komponisten serieller Musik als Avantgarde war die mangelnde Trennschärfe des Begriffs neue Musik bezüglich derart unterschiedlicher Phänomene wie Neoklassizismus einerseits und elektronische Musik andererseits, welche der Begriff einbeschließt, aber nicht differenziert. Das Begriffswort Avantgarde schuf hier Abhilfe und gilt laut W. W. Austin inzwischen als „eine international gebräuchliche Bezeichnung für Teilnehmer der zweiten Welle" der neuen Musik (Art. *Neue Musik*, MGG, Suppl. XVI; zit. nach d. Vorabdruck in: *Epochen d. Musikgesch. in Einzeldarstellungen* [Kassel 1974], 397); bereits um 1960 wird dies durch drei Publ. bestätigt: Wenn 1961 im Vorw. der *Stilporträts d. Neuen Musik* (*op. cit.*) von der „Avantgarde der Neuen Musik" die Rede ist, brauchen an dieser Stelle keine Komponisten namentlich genannt zu werden, denn es ist klar, wer in erster Linie gemeint ist:

W. Zillig, *Variationen über Neue Musik* (München 1959): Unter... [Messiaens] Schülern hat sich einer bereits in die vorderste Linie der Avantgarde gestellt, Pierre Boulez (179);
J. E. Berendt, *Vorw.* zu: *Prisma d. gegenwärtigen Musik*, Soziale Wirklichkeit VI (Hbg 1959): ...Stockhausen..., der „serielle" und „elektronische" Avantgardist par excellence... (9).

Auch die konstitutiven Inhalte des Begriffs, denen zufolge die Avantgarde aufgrund einer extremen künstlerischen Haltung die Gewähr für die zukünftige mus. Entwicklung bietet, werden 1960 in zwei Antworten auf die von H. Strobel – von konservativen Kritikern als ‚Manager' der seriellen Musik attackiert – initiierte Rundfrage *Mus. Avantgarde – echt oder gemacht?* (Melos XXVII, 1960) deutlich:

Th. W. Adorno: Heute kann produktiv Neues gar nicht gedeihen ohne das Mäzenatentum öffentlicher Einrichtungen... ...schlecht freilich ist meist die gemäßigte, kompromißlerische [neue Musik], nicht die extreme (168);
H. Curjel: Das alte Lied: wenn das Kunstleben ein rascheres Entwicklungstempo einschlägt und mit ihm die Situation Avantgarde entsteht, bildet sich eine Kluft zwischen den Ordnungshütern und den nach der Zukunft Blickenden (174).

Während Adorno und Curjel die Begriffsinhalte unbefragt akzeptieren, stehen die Komponisten L. Berio und P. Boulez dem Begriff Avantgarde ablehnend gegenüber. Berio, ein keineswegs radikal der Tradition abschwörender Komponist, betont infolgedessen in seiner (mit dtsch. Übers. zweisprachig publ.) Antwort auf obige Rundfrage, der Begriff sei widersinnig, da er einen übertriebenen Akzent auf die Zukunftsorientierung der Musik lege, die doch für jede Kompos. selbstverständlich sei im Sinne einer darin unternommenen Vermittlung zwischen Vergangenheit und Zukunft:

...termine, questo, che porta infine con se l'idea del suo stesso, continuo, superamento (168);
...der Begriff Avantgarde schließt in sich selber das Moment der eigenen unausgesetzten Überholung und Aufhebung ein (169).

Boulez münzt 1952 die Bezeichnung abfällig auf die engstirnigen Apologeten der Zwölftontechnik Schönbergs, die alle seriellen Erweiterungen ablehnen:

Éventuellement... (RM 1952, Nr. 212): ...ils trônent, en stupides replets, pour la plus grande gloire de l'*avant-garde* (118); dtsch. als *Möglichkeiten*, in: Boulez, *Werkstatt-Texte* (Ffm. u. Bln 1972): ...sie thronen in stupider Feistheit zum höheren Ruhm der *Avantgarde* (übers. v. J. Häusler, 22).

Unter Berufung auf die pejorativen Konnotationen, die der Begriff Avantgarde teilweise – besonders im Franz. – hat, bekräftigt Boulez 1961 die Unvereinbarkeit dieses Wortes mit dem eigenen Schaffen:

Comment travaille l'avantgarde aujourd'hui? (1961, unpubl.); dtsch. als *Wie arbeitet die mus. Avantgarde?*, ibid.: Das Wort hat einen ziemlich abschätzigen Beigeschmack... Das geht bis auf die Zeiten von Charles Baudelaire zurück; ich glaube sogar, es ist Baudelaire gewesen, der einmal die Frage stellte: „Was sind denn das für Wirtshausdichter, die sich einen militärischen Begriff zu ihrem Aushängeschild wählen?" ...Wir wollen also am besten nicht mehr von „Avantgarde" sprechen... (179).

*

Exkurs: Tatsächlich hat aufgrund ihres pejorativen Beigeschmacks die Bezeichnung Avantgarde – obzwar heute ein allg. anerkannter Beiname für die Vertreter der neuen Musik nach

1950 – als Schimpfwort für mancherlei Polemiken hauptsächlich seitens marxistisch orientierter Ideologiekritiker herhalten müssen. H. Pauli unterstellt 1973 der ‚bürgerlichen' neuen Musik „Stolz auf die splendid isolation, von dem schon das Etikett ‚Avantgarde' erzählt" (38f.), und erklärt demgegenüber die Filmmusik zur authentischen Avantgarde, da jene „nicht mehr vor Klassenschranken Halt macht" (39) und „für die Massen, auf die es ankäme, der Mechanismus der Rezeption von Filmmusik zum Mechanismus der Rezeption von Musik schlechthin geworden ist" (40). Zwar spricht Pauli somit der ‚bürgerlichen' Avantgarde ihre Existenzberechtigung ab, aber seine Alternative bleibt vollständig dunkel.

C. Dahlhaus ist zweima auf derartige ideologiekritische Unternehmungen eingegangen. Der Unterstellung einer intendierten elitären Abkapselung entgegnet er 1966: „Der Vorwurf hochmütigen Elitebewußtseins... verfängt nicht... Eine Elite im verrufenen Sinne ist eine Gruppe, die erstens ohne rationale Legitimation Herrschaft ausübt und sich zweitens gegen Außenstehende abschließt. Das eine oder andere dieser Merkmale den Komponisten oder dem Publikum neuer Musik anzuhängen, wäre jedoch absurd" (43). Bezüglich der unklaren Ziele der Ideologiekritiker stellt er 1975 fest: „Wer gegen die Avantgarde argumentiert – und nicht bloß eifert –, stützt sich immer... auf eine Idee von Popularität, deren Verwirklichung einstweilen aussteht: eine Idee, die er... erstens genauer umreißen müßte und zu deren Verständnis es zweitens nützlich wäre, wenn angedeutet würde, mit welchen Mitteln – pädagogischen, revolutionären oder autoritären – eine Verwirklichung erreicht werden soll" (50f.).

Lit.: C. Dahlhaus, Fortschritt u. Avantgarde (1966), in: Schönberg u. andere, Mainz 1978; ders., Avantgarde u. Popularität (1975), ibid.; H. Pauli, Wo findet Avantgarde statt?, in: Neue Musik u. Festival, Studien zur Wertungsforschung VI, Graz 1973.

*

(3) Immer wieder wurde die Frage nach der Traditionsbindung des Neuen gestellt, um die neue Musik nicht nur als aktuelle Innovation, sondern auch als Fortführung bewährter Traditionen zu erweisen.

Bereits 1919 lenkt Bekker im Vortrag *Neue Musik* (op. cit.) zur Orientierung für die kompos. Entwicklung des Neuen das Augenmerk auf das Prinzip der Polyphonie, wobei er freilich einen blinden Eklektizismus von vorneherein ausschließt:

Es gilt vielmehr einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen, der ihm also nur der Art, dem Prinzip nach verwandt ist und... eine neue Art formbildender Kraft aus sich heraus gebiert (61).

Neben J. S. Bach führt er Beethoven als in diesem Sinne Vorläufer des Neuen im 20. Jh. an:

...den Beethoven der großen B-Dur-Fuge aus op. 106, den Beethoven der großen B-Dur-Fuge aus der Missa solemnis und den Beethoven der großen B-Dur-Fuge für Streichquartett. Dies sind drei Stücke... von einem ungeheuren Zukunftsahnungsvermögen... (58).

Auch andere Autoren gehen – besonders in Hinsicht auf Schönberg – auf den von Bekker angesprochenen Zusammenhang ein; die Niederländer werden als ursprüngliche Vorbilder des Neuen entdeckt:

A. Weißmann, *Die Musik in d. Weltkrise* (Stuttgart u. Bln 1922): Schönberg will... an Bach und an den durchbrochenen Stil der letzten Streichquartette Beethovens anknüpfen (188);
E. Bücken, *Führer u. Probleme d. neuen Musik* (Köln 1924): Die polyphone Gestaltung ist... ein Mittel des Schönbergschen Expressionismus, das häufig zu einer Kompliziertheit gesteigert wird, die im äußerlichen Bilde an die kühnsten Epochen des niederländischen, imitierenden Stils erinnert (154);
W. Schrenk, *op. cit.* (1924), über die Musik von Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 (1912): Ihre größte Rechtfertigung scheint mir aber ihre eminente formbildende Kraft zu sein, die sich zuweilen zu der Höhe altniederländischer Formenkunst emporsteigert (193).

Im Zuge der seit 1926 die Diskussion des Begriffs neue Musik beherrschenden polemischen Kontroversen (vgl. unten, III. (1) u. (2)) dient die Traditionsbindung des Neuen nicht mehr nur der Orientierung, sondern der Apologie: A. Schönberg verdeutlicht und rechtfertigt durch den Rückblick auf die Tradition seine spezielle Definition des Begriffs neue Musik (vgl. unten, IV. (1) (b)), wie auch A. Webern 1933 die auf die Niederländer zurückgehende Traditionsgebundenheit des Neuen betont, um die Zwölftonmusik als legitime Fortsetzung der Geschichte der artifiziellen Musik zu verteidigen:

Der Weg zur neuen Musik (1933), hg. v. W. Reich (Wien 1960): So sehen wir, daß diese Art zu denken, wie wir es tun, das Ideal war für die Komponisten aller Zeiten... Aus *einem* Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! (36);
Da [sc. bei den Niederländern] hat einer eine Melodie gebildet aus den sieben Tönen, aber immer bezogen auf diese Reihe. Das selbe geschieht in der von Schönberg erfundenen Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen (42).

Neben derartigen kompos. Rückbindungen sind in der Folgezeit weitere Argumente zur historischen Rechtfertigung des jeweils mus. Neuen ersonnen worden.

K. H. Wörner versucht 1959, gesch. allgemeingültige Prinzipien nachzuweisen, denen zufolge einerseits jede Neuerung geographisch an einen bestimmten Ort gebunden sei, andererseits dem Begriff des Neuen eine gleichsam geschichtlich objektivierte terminologische Qualität zukomme:

Neue Musik 1948–1958. Versuch eines historischen Überblicks, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik II (Mainz 1959): Es muß indessen darauf hingewiesen werden, daß die geschichtliche Formulierung „Neue Musik" ein historischer Tatbestand ist und als Ordnungsbegriff verwendet wird, als eine Gliederung, die das lebendige Zeitgeschehen selbst entwickelt hat (8).

Hieraus erwachse der berechtigte Anspruch der seriellen Musik, nach dem 2. Weltkrieg die maßgeblichen mus. Innovationen zu repräsentieren:

Neue Musik 1948–1958, das heißt: Neue Musik in Kranichstein 1948–1958 (8).

Der ideologische Gehalt, der in Wörners oberflächlicher und wenig überzeugender Konstruktion anklingt, tritt noch deutlicher 1960 in Adornos geschichtsphilosophischer Reflexion des Begriffs neue Musik zu Tage (*Musik u. neue Musik*, in: *Quasi una Fantasia* [Ffm. 1963]). In Unterscheidung von der traditionellen Musik und mit Blick auf die freie Atonalität um 1910 als Inbegriff der neuen Musik stellt Adorno zunächst fest, für die Berechtigung des Begriffs spreche, daß er kompositionstechnisch „die Erfahrung eines jähen qualitativen Sprungs" notiere (341), wobei in soziologischer Hinsicht das Neue sich nicht dem, die Tonalität reproduzierenden, „verhängnisvollen Zirkel" (347) des offiziellen Musikbetriebes einfüge und „die Spiegelung der Welt im positiven Geist" als „Lüge" negiere (350). Die neue Musik, somit „zugleich Kritik der traditionellen" (354), verschmelze andererseits jedoch geschichtsphilosophisch mit jener zur dialektischen Einheit, da sie mit der Verweigerung der Affirmation leiste, was jene vergeblich anstrebte. Adorno

kommt angesichts dieses dialektischen Traditionszusammenhanges, der Berührung der „Extreme" im „objektiven Zug zur Einheit", zu der Schlußfolgerung:

Er veranlaßt dazu, am Ende doch den Begriff neuer Musik zu liquidieren, ... weil Musik überhaupt aufgeht in der neuen. Diese löst, der Idee nach, ein, was in aller traditionellen als Idee enthalten war... Der Unterschied von neuer Musik und Musik überhaupt wird zu dem zwischen guter und schlechter (364).

Im Endeffekt geht es Adorno allerdings nicht um einen Verzicht auf den Begriff neue Musik; er verwendet ihn nach 1960 weiterhin. Vielmehr will Adorno die Besonderheit des Neuen deduzieren, die sich sowohl aus den Innovationen als auch aus ihrem Traditionsbezug ergibt und die neue Musik gegenüber anderen zeitgenöss. Tendenzen als einzige ‚gute' Musik qualifiziert. Den solcherart hergeleiteten Ausschließlichkeitsanspruch kritisiert H. H. Eggebrecht 1975 als „die Ideologie der ‚Neuen Musik'" (148), nach der „es als neue Musik nur die eine wahre Musik [gibt], nur einen Strang der Geschichte, jenen allein, der durch den wahren Komponisten sich schreibt" (149).

Lit.: H. H. EGGEBRECHT, Mus. Denken (1975), in: ders., Mus. Denken. Aufsätze zur Theorie u. Ästhetik d. Musik, Taschenbücher zur Musikwiss. XLVI, Wilhelmshaven 1977.

III. Seit etwa 1926 wird der Begriff neue Musik häufig zugunsten einer RECHTFERTIGUNG BESTIMMTER RICHTUNGEN der zeitgenöss. Musik eingeschränkt, was mit einer Abwertung andersgearteter mus. Tendenzen verbunden ist. Die hier offenbar werdende Tauglichkeit des Begriffs neue Musik zu allerlei ideologischen Operationen gründet sich darauf, daß der Begriff keine konkreten ästhetischen oder kompositionstechnischen Sachverhalte, sondern lediglich die für sich recht vage Emphase eines Neuen beinhaltet, wodurch er den Absichten der Autoren, die ihn verwenden, stärker unterworfen ist als feststehende mus. Termini – ein Rang, den man dem Begriffswort neue Musik nicht zusprechen kann.

(1) H. Mersmann und H. Strobel, denen die Zs. *Melos* (Bln 1920–1926; Mainz 1927–1934) als einflußreiches publizistisches Organ zur Verfügung steht, tragen Gedankengut der Jugendbewegung in den Begriff und favorisieren die NEUE SACHLICHKEIT (P. Hindemith) sowie den NEOKLASSIZISMUS (I. Strawinsky) als stilkonsolidierende, formbildende, den Inhalt objektivierende, wieder der Allgemeinheit zugängliche, einzige Musik der Gegenwart, die im Gegensatz zur vorgeblich individualistischen, intellektualistischen, konstruktivistischen „Luxusmusik" der Schönberg-Schule das Prädikat neu verdiene.
Aufgrund dieser neuartigen Begriffsauffassung lautet ihr Urteil über Hindemiths „musikantische" neue Sachlichkeit:

H. Mersmann, *Neue Musik* (Melos VI, 1927): Sie bindet die befreiten, durchbrechenden Kräfte wieder zur Gestalt, bejaht die Form, sucht Anknüpfungen in Sprache und Haltung an frühere Epochen. Diese Musik stellt wieder den Inhalt über die Elemente, den Gedanken über die Sprache...: man hat für sie heute in Anlehnung an ähnliche Entwicklungslagen in den bildenden Künsten den Begriff „neue Sachlichkeit" geprägt (48);
H. Strobel, *Paul Hindemith*, Melosbücherei III (Mainz 1928): Das *zweite Streichquartett Op. 16* [1921] war Hindemiths erster großer Erfolg... Das war packendes, musikantisches Geschehen, das war wirklich „neue" Musik, die man ersehnte nach aller Problematik und allem Intellektualismus (22).

Mit utilitaristischen Argumenten soll die Überlegenheit der neuen Sachlichkeit gegenüber der Musik der Schönberg-Schule nicht nur mus., sondern auch soziologisch untermauert werden:

H. Mersmann, H. Schultze-Ritter, H. Strobel, *Zur Soziologie d. Musik* (Melos VII, 1928): Musik, wie sie etwa aus dem Kreise Schönbergs kam, ist überspitzter Individualismus, schon durch ihre Sprache nur wenigen Eingeweihten zugänglich. Eine solche Luxusmusik widersetzt sich mit bewußter Betonung jeder Gemeinschaftsbildung.
Diese im Wesen resignierende Musik wird durch eine andere, jüngere verdrängt, die wieder den Weg zur Allgemeinheit sucht (598f.).

In Einklang mit der Jugendbewegung werden unter den Formeln Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik der Publikumserfolg und die „Verwendbarkeit" zum Wertmaßstab der neuen Musik erklärt, womit die ästhetische und kompositionstechnische Qualität zu einem Problem wird, das Strobel 1931 wie folgt zu lösen sucht:

Paul Hindemith (*op. cit.*, [2]1931): *Gemeinschaftsmusik, Gebrauchsmusik* wurden neue Begriffe... Gebrauchsmusik – das soll nicht heißen, daß die Verwendbarkeit allein eine Musik rechtfertigt. Es soll heißen, daß auch die beste Musik praktisch anwendbar sein muß. Erst in ihrer Wirkung auf einen Hörerkreis erfüllt sie sich (10).

Die Argumente, welche den Neoklassizismus stützen und Strawinsky als führenden Vertreter der neuen Musik gleichberechtigt neben Hindemith stellen sollen, sind nahezu identisch mit jenen, die im Gefolge der neuen Sachlichkeit auftreten: objektivierende Stilkonsolidierung –

H. Strobel, *Strawinskys Weg* (Melos VIII, 1929): Wie etwa Hindemith durchmißt Strawinsky den ganzen Weg der neuen Musik vom Aufbrechen neuer Kräfte bis zu ihrer strengen Bindung in der Form. Strawinskys Weg ist der Weg der neuen Musik schlechthin (158) –

und Restitution des Publikumskontaktes, wobei allein die unmittelbare Verbindung mit der Jugendbewegung – obwohl Strobel sie mit der Vokabel „Gemeinschaftserlebnis" nahelegt (zit. oben, II. (1)) – fehlt.
Zuweilen wird auch Bartók in die Phalanx gegen die Schönberg-Schule eingegliedert; das Werk Schönbergs zählt für Mersmann und Strobel 1932 nur mehr als irrelevante Episode der neuen Musik:

Zehn Thesen zur heutigen Lage (Melos XI, 1932): Die Neue Musik hat in anderthalb Jahrzehnten eine heute klar übersehbare Entwicklung erlebt, die sich in der persönlichen Entwicklung von Musikern wie Hindemith, Strawinsky, Bartók widerspiegelt.
Die stilschöpferische Phase der Neuen Musik ist abgeschlossen. Ihre Führer haben sich durchgesetzt; unwichtige Tageserscheinungen sind verschwunden (11).

(2) Gegen diesen einseitigen Anspruch auf den Begriff neue Musik verteidigt Adorno die MUSIK SCHÖNBERGS als authentisch neue:

Motive II (Anbruch X, 1928): So viel reden sie jetzt von der serenitas, die Arm in Arm mit der neuen Sachlichkeit anmarschiert komme. Wenn man nur wüßte, warum wir auf einmal alle fröhlich sein sollen... Und wenn schon der Ausdruck in Musik fragwürdig wurde: warum muß dann dies Ausdruckslose... sogleich zur Fröhlichkeit der hellen Leere sich bequemen? ... Hat man am Ende die serenitas nicht nur dazu eilends erfunden, die Menschen über jene Leere zu täuschen und ihnen einzureden, Leere sei das Allerheiligste ihrer Gemeinschaft? Soll

serenitas sie nicht gar hindern, jener Gemeinschaft allzu ernstlich nachzufragen? Es gibt eine authentische Serenade in diesen Tagen: von Schönberg [op. 24, 1920–23]. Sie ist so fröhlich nicht (200).

Im Gegensatz zur neuen Sachlichkeit, deren spielerisch-heiterer Charakter nur die ästhetische Ausdruckslosigkeit der Musik verschleiere, in ihrer sozialen Attitüde sich den unzulänglichen gesellschaftlichen Verhältnissen stabilisierend anpasse und demnach nicht den Bedürfnissen der Menschen diene, sondern ein soziologisches Täuschungsmanöver inszeniere, erhebt Adorno 1929 die Atonalität, wie sie exemplarisch durch Schönberg verwirklicht wurde, zum zeitgemäßen Inbegriff neuer Musik:

Atonales Intermezzo? (Anbruch XI, 1929): Atonalität ist... gefordert von der aktuellen Erkenntnis des geschichtlichen Standes von Musik und Musikmaterial. Je vollständiger solche Erkenntnis sich bewährt, je „reiner" atonal ein Werk neuer Musik ist, umsomehr ist ihm zu vertrauen... Stets noch ist die atonale Musik die fortgeschrittenste dieser Tage... (192).

Mit seinerseits rigoroser Ausschließlichkeit interpretiert Adorno in der Abh. *Der dialektische Komponist* (in: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* [Wien 1934]) das kompos. Verfahren Schönbergs, aus dem allein „wahrhaft neue Musik" (19) resultiere, als Manifestation eines Fortschritts, der in einer (gegenüber den auf dem traditionellen Materialstand verharrenden Richtungen des Neoklassizismus und der neuen Sachlichkeit) veränderten Verhaltensweise des Komponisten zum mus. Material zum Ausdruck komme, und zwar sowohl mus. –

Was... Schönberg in Wahrheit charakterisiert..., ist eine prinzipielle und geschichtlich höchst exemplarische Veränderung der Verhaltensweise des Komponisten zu seinem Material. Er gebärdet sich nicht mehr als dessen Schöpfer und gehorcht ebensowenig dessen vorgegebener Regel. „Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit" – der Satz Georges... wird zum Programm...
Dieser Sinn darf aber dialektisch heißen. Der Widerspruch von Strenge und Freiheit... wird zur Produktivkraft... (20) –,

wie soziologisch –

Es wird einmal zu den wichtigsten Aufgaben einer gewissenhaften Interpretation Schönbergs rechnen, entgegen all den lächerlichen Phrasen vom einsamen Artisten, Konstrukteur und Intellektuellen die ganz reale gesellschaftliche Bedeutung aufzuweisen, die jeder kompositorische Zug seiner Hand treuer durchsetzt als jene soziologischen Musiken, die, um der gegenwärtigen Gesellschaft zu dienen, die Geister vergangener zitieren und die zukünftige Wirklichkeit darüber vergessen (22) –,

als auch geschichtsphilosophisch:

...die höchste Strenge, nämlich die lückenlose der Technik, enthüllt sich in letzter Instanz tatsächlich als höchste Freiheit, nämlich als die zur Verfügung des Menschen über seine Musik, die einmal mythisch begann... Nach Schönberg wird die Geschichte von Musik nicht Schicksal mehr sein, sondern menschlichem Bewußtsein unterstehen (22f.).

*

Exkurs: Die Kategorie des Materials, die für Adornos These der Vorrangstellung Schönbergs eine so zentrale Rolle spielt, hat eine besondere, vom umgangssprachlichen Gebrauch dieses Wortes abweichende Bedeutung und umfaßt folgende Hypothesen:

Erstens setzt Adorno voraus, das Material (eine bestimmte Konstellation von Tönen) müsse von „den mythischen Bindungen der Zahl" (1930, 195) befreit werden, die es seit Beginn der Musikgesch. beherrschen und als Mythos der Natürlichkeit noch in der Ableitung der Tonalität aus den einfachen Proportionen der Obertonreihe zum Ausdruck kommen.

Zweitens vollzieht nach Adorno das Material eine gewisse Eigenbewegung, derzufolge es „Forderungen" stellt, auf die der Komponist mit „Antworten" im Werk zu reagieren hat (1934, 21).

Drittens denkt Adorno das Verhältnis zwischen Komponist und Material als ein gesch.-dialektisches: „Subjekt und Objekt – kompositorische Intention und kompositorisches Material – ...erzeugen sich wechselfältig, so wie sie selber erzeugt sind: geschichtlich" (ibid., 20f.). Der Komponist durchdringt im kompos. Prozeß das Material und entläßt es aus seinen Werken als gesch. geronnenes Substrat. Seine hierin gleichfalls zu Gesch. verkrustete Subjektivität präsentiert sich den nachfolgenden Komponisten durch das in den Werken spezifisch geformte Material als gesch. objektiviertes „Subjekt-Objekt des Komponierens" (1932, 39), welches die Basis für den Vollzug des gleichen dialektischen Verschmelzungsprozesses durch ein anderes subjektives Bewußtsein abgibt.

Viertens liest Adorno an dem Verhältnis des Komponisten zum Material dessen Verhältnis zur Gesellschaft ab; je aufgeklärter und damit fortschrittlicher sich der Komponist gegenüber dem Material verhält, um so größer ist seine gesellschaftliche Erkenntnis: „Wie der gesellschaftliche Prozeß... als Fortschritt der Entmythologisierung [zu deuten ist], so auch die Genesis von Musik in der Zeit" (1930, 195).

Lit.: TH. W. ADORNO, Reaktion u. Fortschritt, Anbruch XII, 1930; DERS., Brief an E. Krenek v. 30.9.1932, in: dies., Briefwechsel, hg. v. W. Rogge, Ffm. 1974; DERS., Der dialektische Komponist, in: Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, Wien 1934; C. DAHLHAUS, Adornos Begriff d. mus. Materials, in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. v. H. H. Eggebrecht, Veröff. d. Walcker-Stiftung V, Stuttgart 1974.

*

1949 stellt Adorno in der *Philosophie d. neuen Musik* Schönberg, dem im oben beschriebenen Sinne Bürgen für den „Fortschritt" (Tübingen 1949; zit. nach d. Ausg. Ffm. 1972 [Ullstein Buch Nr. 2866], 33), Strawinsky als Musiker der „Restauration" (121) gegenüber.

Obgleich Adorno in kompos. Hinsicht das angeblich repressive, fetischistische „Zahlenspiel der Zwölftontechnik" (63) ablehnt und deren Überwindung fordert, deutet er die Zwölftonmusik soziologisch als Ausdruck von gesellschaftlicher „Erkenntnis" (112), als Widerspruch signalisierendes „Verhalten zur Realität" (116), kraft dessen Schönberg der gesellschaftlichen Anpassung widerstehe:

Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie... als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert... (25).

Mit Hilfe solcher (durchaus fragwürdiger) soziologischer Konstruktionen, welche die *Philosophie d. neuen Musik* wesentlich prägen und insbes. in Adornos späteren Abh. ihm bisweilen den Blick auf die tatsächlichen mus. Zusammenhänge verstellen, verwirft er andererseits unter der Perspektive einer utopischen besseren Gesellschaft Strawinskys Schaffen als ästhetisch wie soziologisch unwahren Versuch, Authentizität zu erschleichen, die in totale Anpassung an die gegenwärtige Gesellschaft umschlage:

...Absage an die ästhetische „Entfaltung der Wahrheit" nimmt sich für den Garanten des Authentischen als des Wahren. An dem Widerspruch geht seine Musik zugrunde... Stilwille ersetzt den Stil und sabotiert ihn damit... Der Verfall des Subjekts... wird von Strawinskys Musik unmittelbar als die höhere Form gedeutet, in der das Subjekt aufgehoben sein soll. So endet er bei der ästhetischen Verklärung des reflektorischen Charakters der Menschen heute (188);

Ästhetische Authentizität ist gesellschaftlich notwendiger Schein: kein Kunstwerk kann in einer auf Macht gegründeten Gesellschaft gedeihen, ohne auf die eigene Macht zu pochen, und damit gerät es in Konflikt mit seiner Wahrheit, mit der Statthalterschaft für eine kommende Gesellschaft, die Macht nicht mehr kennt und ihrer nicht mehr bedarf (189).

Die personalistische Verkürzung des Begriffs neue Musik auf den Dualismus des antinomisch um fortschrittliche gesellschaftliche Erkenntnis ringenden Schönberg und des in seinem Verhalten zum Material „reaktionär" (53) verfahrenden Strawinsky kennzeichnet Adornos für die *Philosophie d. neuen Musik* konstitutive Intention, die Größe Schönbergs als des wahren Vertreters der neuen Musik dadurch hervorzukehren, daß er Strawinskys kompos. Werk als ein weitgehend mißlungenes abqualifiziert.

(3) In der seriellen Musik sieht Adorno 1956 Anzeichen für das „ALTERN DER NEUEN MUSIK"; mit der Durchrationalisierung des Kompositionsprozesses gehe die Preisgabe künstlerischer gleichwie gesellschaftlicher Individualität einher, und jene Musik versage somit als neue angesichts des Ideals neuer Musik, der schockgeprägten freien Atonalität um 1910, in der die Musik vom „Ton des Affirmativen" befreit wurde:

Das Altern d. Neuen Musik, in: *Dissonanzen*, Kleine Vandenhoeck-Reihe XXVIII/XXIX (Göttingen 1956): Als Musik zum ersten Male an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen...
Mit dem Altern der Neuen Musik ist nichts anderes gemeint, als daß dieser Impuls in ihr verebbt. Sie gerät in Widerspruch zu ihrer Idee... (102);
Die Symptome des Alterns der Neuen Musik sind gesellschaftlich solche des Schrumpfens der Freiheit, des Zerfalls der Individualität, den die hilflosen und desintegrierten Individuen selbst nochmals von sich aus bestätigen... (123f.).

Zwar mildert Adorno in den folgenden Jahren sein soziologisches Verdikt, indem er es dahingehend ummünzt, daß – ähnlich der Zwölftonmusik – die serielle Musik in ihrer kompositionstechnischen Kompromißlosigkeit, verbunden mit dem Anspruch auf strukturelle Einmaligkeit jeder Kompos., von gesellschaftlicher Opposition zeuge:

Kriterien d. neuen Musik (1957), in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Durch alles Unrecht der Totalität hindurch legitimiert die neue Musik sich damit, daß keine Versöhnung des von Totalität unterdrückten Einzelnen geraten kann als kraft der Totale selber. Indem die neue Musik, in der Verneinung von Besonderem und Allgemeinem, hindrängt auf die absolute Identität, will sie zur Stimme dessen werden, was nicht in jener verschwindet, des Nicht-Identischen (336).

Doch ist diese Annäherung nur eine vorübergehende; in seinen letzten Schriften zum Begriff neue Musik distanziert sich Adorno abermals und nunmehr endgültig von der seiner Ansicht nach kompos. sinnentleerten, entsubjektivierten seriellen Musik:

Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren (1964), in: *Impromptus* (Ffm. 1968): Folgte tatsächlich aus einem gegebenen Grundmaterial schlechterdings alles Weitere, so wäre das die höchste Entlastung des Komponisten, die sich denken läßt...
Aber dabei ist einem nicht wohl zumute. Die schon in der Zwölftontechnik bemerkbare Verdinglichung... steigert sich bis zur Drohung, jeglichen Sinnzusammenhang zu zerstören... Das Subjekt... wird nicht nur entlastet, sondern virtuell ausgemerzt ... Es tritt buchstäblich ein, was ich vor Jahren als Altern der neuen Musik prognostizierte (109f.).

Bezeichnend für Adornos dogmatische Begriffseingrenzung ist freilich nicht nur, daß er im Grunde genommen allein die freie Atonalität (vornehmlich Schönbergs) als dem Ideal des Begriffs neue Musik nahegekommene Innovation anerkennt, sondern des weiteren die nachdrückliche Einschränkung auf die Kunstmusik, verbunden mit steter Polemik gegen den populären, profitorientierten „Kitsch" der Unterhaltungsmusik:

Philosophie d. neuen Musik (op. cit.): Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik (17).

Den derart zum Ausdruck kommenden, selbstverständlichen „*Ausschließlichkeitsanspruch*", den der Begriff als für die Ästhetik, Kompositionslehre und Musiktheorie normativer „*Bezugsbegriff*" vertritt, hat H.H. Eggebrecht 1973 kritisiert: „das musikalische Denken in Erziehung, Wissenschaft und Kultur ist auf ihn bezogen als *Spitzenbegriff*" (56); gegenüber der Unterhaltungsmusik „ist der Begriff Neue Musik... zu einem Begriff geworden, der mit System an der Wirklichkeit von heute vorbeidenkt, – Indiz für ein musikalisches Denken, das sich der Wirklichkeit gegenüber als kraftlos erweist... Zum Tode verurteilt ist der Begriff Neue Musik in seinem Traditionskern, seinem Selbstverständlichkeitsbereich, nämlich in seinem Ausschließlichkeitsanspruch und Bezugsrang – in seiner Ohnmacht, als Begriff zu begreifen, was ist" (57).

Lit.: H.H. EGGEBRECHT, Neue Musik – Tradition – Fortschritt – Geschichtsbewußtsein: Bemerkungen zu diesen Begriffen, in: Zwischen Tradition u. Fortschritt, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XIII, Mainz 1973.

(4) Im Sinne des sozialistischen Realismus wird bis etwa 1970 in der DDR die westliche, „spätbürgerliche" Musik des 20.Jh. als „dekadent" abgelehnt und der Begriff neue Musik eingegrenzt auf „progressive", GESELLSCHAFTLICH RELEVANTE MUSIK, die in „Verbundenheit mit den Volksmassen" den Aufbau des Sozialismus unterstützt:

S. Köhler, Art. *neue Musik*, in: *SeegerL* (Lpz. 1966): Ziel des sozialistischen Musikschaffens ist es, mittels der im Kunstwerk gestalteten Erkenntnisse und Gefühle zur moralischen und ethischen Entwicklung der Menschen im Geiste des Sozialismus beizutragen... Der sozialistische Realismus ist die Schaffensmethode des sozialistischen Künstlers. Sie setzt die aufrichtige, rückhaltlose Verbundenheit mit den Volksmassen voraus... Das sozialistische Musikschaffen stützt sich auf die realistischen Traditionen der Vergangenheit [sc. das Arbeiterlied] und nimmt in sich zugleich die echten Errungenschaften der Musik unseres Jahrhunderts [sc. folkloristische Bindungen der Musik Bartóks und Janáčeks als Ausdruck ihres Widerstandes gegen den „Kosmopolitismus"] auf (II, 206bf.).

Abstrahiert von den Kriterien des sozialistischen Realismus erhellt hieraus (wie auch aus den zuvor zit. Abh. von Mersmann, Strobel und Adorno) eine allgemeingültige Begriffsbestimmung der kulturpolitischen, zur Rechtfertigung einer bestimmten zeitgenöss. Musik ersonnenen Kampfparole neue Musik, die bei Bedarf nur mit entsprechenden Spezifika der jeweils favorisierten mus. Richtung aufzufüllen ist und dann beliebigen Absichten dienstbar gemacht werden kann: Der solchermaßen apologetische Begriff neue Musik steht nicht mehr vorrangig in Opposition zu einer zeitlich vergangenen, alten Musik, sondern in Opposition zu einer gleichzeitigen Musik, der gegenüber das Primat des als einzig gültig verfochtenen Neuen durch möglichst zahlreiche und weitreichende Argumente untermauert werden muß, da zugunsten der attackierten Musikrichtung meist mit gleichem Recht das Anknüpfen an die „echten Errungenschaften" der Musik des 20.Jh., ihre „Progressivität" und ihr Beitrag „zur

moralischen und ethischen Entwicklung der Menschen" behauptet werden kann; infolgedessen sind bei einer derartigen Kontroverse die Argumente weniger mus. als vielmehr soziologischer, (geschichts-)philosophischer und letztlich, da sich jede Position auf das Wohl des Menschen beruft, moralischer Natur.

Indes hat nach Fr. Schneider (*Momentaufnahme. Notate zu Musik u. Musikern in d. DDR* [Lpz. 1979]) „gegen Ende der sechziger Jahre in der DDR eine neue Phase der Entwicklung der Instrumentalmusik" begonnen; „begründet im Reifegrad der sozialen Verhältnisse und angeregt von einer flexibleren Kulturpolitik, setzte sich... in der Musik ein differenziertes Verständnis für das humanistische Potential avancierter Materialkonzeptionen durch" (14). Die vordem als „dekadent" verworfenen Techniken der „spätbürgerlichen" neuen Musik werden nun auch für die Musik der DDR als „fortschrittliche Erscheinungen" (ibid.) gebilligt, freilich unter der Bedingung, sie sowohl einer breiten Hörerschicht zu vermitteln als auch speziellen politischen Maximen unterzuordnen:

[Es geht] unverzichtbar darum, den spezifischen Verwirklichungsanspruch und Wahrheitsgehalt neuer Musik seit über siebzig Jahren zu akzeptieren und durchzusetzen, ... indem man einerseits kompositorisch auf die Entwicklung eines Vermittlungsfeldes zwischen derzeit entfaltetem musikalischem Massenbedürfnis und entwickeltster Musik insistiert... [und andererseits das mus. Neue] in andere Gebrauchszusammenhänge einfunktioniert oder inhaltlich konkreter „politisiert", das hieße einfach, den verschiedensten Seiten des öffentlichen Lebens, den wirklich gesellschaftlich signifikanten Denkgegenständen und Gefühlsbereichen öffnet (41).

IV. Das Verhältnis der Komponisten zum Begriff neue Musik ist anfänglich von Skepsis geprägt (im folgenden exemplarisch durch Äußerungen A. Schönbergs belegt), die nur allmählich schwindet.

(1) (a) Schönberg sieht in dem Begriff eine Überbetonung des technisch-stilistischen Metiers, durch welche Symptomen der Anschein des Ursächlichen verliehen werde:

Neue Musik/Meine Musik (undatierter Entwurf, vermutlich zw. 1928 u. 1930; publ. in: Journal of the Arnold Schoenberg Institute I, 1977): Das Neue in der Musik wird zuerst im sogenannten *Technischen* wahrnehmbar, nicht aber im Gedanklichen (100).

In der Beschränkung des Begriffs neue Musik auf eine (bloß äußerliche) technische Neuerung, einen neuartigen Stil, laufe man Gefahr, die primäre und für jegliche Innovation ausschlaggebende Kategorie der Kompos., den „Gedanken" – die Methode, eine kompos. anspruchsvolle, ausgewogene, Originalität verbürgende mus. Entwicklung im Kunstwerk darzustellen –, ungerechtfertigt zu vernachlässigen; Schönbergs Mißtrauen richtet sich gegen die durch Mersmann und Strobel propagierte, mit der eigenen mus. Poetik unvereinbare Begriffsauffassung, derzufolge der Neoklassizismus und die neue Sachlichkeit den Inbegriff der neuen Musik ausmachten (vgl. oben, III. (1)):

Neue u. veraltete Musik, oder Stil u. Gedanke, Prager Vortrag am 22.10.1930; überarbeitete Version *Neue Musik, veraltete Musik, Stil u. Gedanke* (1945), in: *Stil u. Gedanke* (Ffm. 1976): ... keine von ihnen [sc. den obengenannten Richtungen der neuen Musik] beschäftigt sich mit der Darstellung neuer Gedanken, sondern lediglich mit der Darstellung eines neuen Stils.

... ich [habe] zahlreiche negative Vorzüge beobachtet wie etwa: Orgelpunkte (anstatt ausgearbeiteter Baßstimmen und sich bewegender Harmonie), Ostinatos, Sequenzen (anstatt entwickelnder Variation), Fugatos (zu ähnlichen Zwecken), Dissonanzen die das Vulgäre des thematischen Materials verdecken), Obektivität (*Neue Sachlichkeit*) und eine Art Polyphonie, die den Kontrapunkt ersetzt und früher wegen ihrer ungenauen Imitation als „Kapellmeistermusik"... verachtet worden wäre (Gesammelte Schriften I, 31).

Zudem argwöhnt Schönberg eine Bevormundung der Komponisten durch inkompetente Musikhistoriker und -kritiker, denen während ihrer mus. Ausbildung doch nur praxisferne „fertige Urteile, falsche und oberflächliche Vorstellungen von Musik, Musikern und Ästhetik" gelehrt worden seien:

Auf diese Weise werden eine große Anzahl von Pseudohistorikern herangebildet, die sich selbst für Fachleute und als solche für berechtigt halten, ... sich sogar die Rolle von Führern anzumaßen, Einfluß auf die Entwicklung der Tonkunst zu gewinnen und sie im voraus zu organisieren (26).

Schönbergs schon in der *Harmonielehre* zum Ausdruck gekommene Aversion gegen die den Komponisten reglementierenden „Gesetze" der „Ästhetiker" und „Theoretiker" (Wien [1911] [3]1922, 391 ff.) führt ihn auch im Zusammenhang mit dem Begriff neue Musik zu der zwar nicht gänzlich unbegründeten, aber doch übertriebenen Behauptung, die „Pseudohistoriker" hätten mit dem von ihnen erfundenen „Schlagwort ‚Neue Musik'... den Lauf des Musikschaffens ändern" wollen in der „Annahme..., man brauche die Schaffung einer neuen Musik nur zu fordern, und das Fertigprodukt werde sofort serviert" (*Neue Musik, veraltete Musik*..., 26).

(b) Nur unter Akzentuierung der Traditionsgebundenheit der Innovationen akzeptiert Schönberg 1930 den Begriff für das eigene Schaffen als ‚Darstellung neuer mus. Gedanken'. In einem hs. Fragment *Neue Musik* vom 29.9.1923 lautet Schönbergs kompos. Prognose:

Jedenfalls scheint mir das über allem das Wichtigste: Von eventuellen neuen Gedanken (neuen!) abgesehen, wird es sich wohl mehr um die relativ neuartige Darstellung relativ neuartiger Gedanken handeln... (publ. bei von Blumröder 1981, im Anhang).

In gleicher Weise, wie Schönberg hier die dem Neuen beigelegte Emphase abschwächt, um die Notwendigkeit einer kontinuierlichen Tradition zu bekräftigen, welcher allein durch die gleichbleibende Verpflichtung, mus. „Gedanken" darzustellen, Genüge geleistet wird, unterstreicht er am 1.12.1927 im hs. Fragment *Die alten Formen in der neuen Musik* den Vorrang einer deutlichen Darstellung der „Gedanken" vor dem bedingungslosen Streben nach kompositionstechnischer Neuerung: Schönberg plädiert für die Beibehaltung der traditionellen Formen in der neuen Musik, da so „das Erfassen der Gedanken" erleichtert werde, indem ein bekannter formaler Ablauf die ‚Faßlichkeit" ungewohnter Innovationen in anderen kompos. Bereichen (Zusammenklänge, Intervalle) vereinfache (publ. ibid.). Gleichzeitig ist dieser Beleg die wohl früheste Stelle, an der Schönberg recht selbstverständlich das Begriffswort neue Musik zur Bezeichnung der eigenen Musik verwendet. Dies mag einerseits damit zusammenhängen, daß Schönberg seine kurze Notiz – was die Terminologie anbelangt – relativ unreflektiert skizzierte, wobei die seinem Gedanken zugrunde liegende Opposition von alt und neu ihm das Begriffs-

wort geradezu aufdrängte. Andererseits offenbart sich die Schwierigkeit, nach der Begriffsverfestigung das Begriffswort – trotz aller Skepsis – noch zu vermeiden; Schönberg trägt dem in der Folgezeit Rechnung und gelangt zu einer positiven, auf das eigene Werk gemünzten Definition des Begriffs neue Musik:

Neue Musik/Meine Musik (*op. cit.*): Man muß nicht sagen, was schon lange nicht mehr gehört wurde (so wie in der Mode), sondern: was noch nie gesagt wurde – oder wenigstens *noch nie so gut*... Denn man muß die Gedanken fortsetzen. Sie sind noch nicht zu Ende gedacht (104);
Neue u. veraltete Musik, oder Stil u. Gedanke (1930; rev. 3. Fass. 1932/33): Neue Musik ist die Musik neuer musikalischen Gedanken. Neue Gedanken zeigen sich in einer neuen äußeren Gestalt (Gesammelte Schriften I, 476).

Lit.: CHR. VON BLUMRÖDER, Der Begriff ‚neue Musik' im 20. Jh., FSM XII, München u. Salzburg 1981.

(2) Mit Entschiedenheit nehmen 1933 im Anschluß hieran A. Webern und 1937 E. Krenek – seinerseits nicht unbeeinflußt durch den Gedankenaustausch mit Adorno, wie die Reflexion der Kategorie des Materials bezeugt – den Begriff für die SCHÖNBERG-SCHULE in Anspruch, wobei sie unter Berufung auf das emphatische Innovationsmoment andere Richtungen der zeitgenöss. Musik aus ihren Abh. als zweitrangig ausklammern:

A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (1933), hg. v. W. Reich (Wien 1960): Neue Musik ist jene, die nie gesagt wurde (12); Es ist die durch Schönberg heraufgekommene Musik und die von ihm erfundene Kompositionstechnik, ...die er selbst bezeichnet als „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen" (34);
E. Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937, Nachdruck Darmstadt 1977): Was gehört jedenfalls zur „Neuen Musik"? Schönberg – man wird ihn immer zuerst nennen, wenn man von neuer Musik spricht. Berg, Webern, die Schönberg-Schule (6);
...das ist eben die von Wien ausgehende Neue Musik, die die Tradition des Expressionismus weiterführt und dadurch gekennzeichnet ist, daß sie an der Materialwandlung festhält (13); Wir werden darum unsere Betrachtungen auf diesen Zweig der Musik einschränken, der eigentlich allein die Bezeichnung „Neue Musik" im strengeren Sinne des Wortes verdient (17).

Als zusätzlichen, soziologischen Wahrheitsbeweis für die Vorrangstellung der neuen Musik Wiener Provenienz gegenüber dem gesellschaftlichen „Konformismus" des Neoklassizismus und der neuen Sachlichkeit, die mit „der Zurückdrängung des Espressivo" einen „Verzicht auf Wahrhaftigkeit" leisteten (96), interpretiert Krenek die spärliche öffentliche Resonanz der Schönberg-Schule:

Die neue Musik, durch ihren radikalen Expressionismus zur äußersten konstruktiven Konsequenz getrieben, spricht in der Aufhebung der alten Form mit voller Wahrhaftigkeit den Zustand der Gesellschaft aus. Die Entfremdung ist das charakteristische Kennzeichen dieses Zustandes; die Entfremdung als Schicksal der Musik, welche ihn ausspricht, eine Folge davon, daß sie es tut. Denn die gesellschaftliche Entfremdung besteht eben darin, daß man die Wahrheit nicht hören will (92).

I. Strawinsky hingegen lehnt noch 1963 spöttelnd den Begriff neue Musik ab, da er eine falsche Betonung auf sektiererisches Neuerertum lege und einen unsinnigen Gegensatz zwischen Altem und Neuem konstruiere, während allein das Alterprobte die Gewähr für den Bestand einer neuen Kompos. biete:

Contemporary Music and Recording, In: I. Strawinsky u. R. Craft, *Dialogues and A Diary* (New York 1963, erweitert London 1968): And „new music"? But surely that misplaces the emphasis. What is most new in new music dies quickest, and that which makes it live is all that is oldest and most tried. To contrast the new and the old is a *reductio ad absurdum*, and sectarian „new music" is the blight of contemporaneity (119).

Zwar sind keine früheren Bemerkungen Strawinskys zum Begriff neue Musik überliefert, doch ist kaum anzunehmen, daß seine Einstellung jemals eine andere als die oben zit. war, denn die verpflichtende Emphase des Neuen als wesentlicher Begriffsinhalt mußte Strawinsky, der mit Ausnahme einiger Werke um 1910 in seinem Schaffen eine Verschmelzung von traditionellen Elementen mit eher gemäßigten Innovationen anstrebte, fremd bleiben.

(3) Für das eine vollständig neuartige Kompositionstechnik intendierende mus. Denken K. Stockhausens hat der Begriff neue Musik NACH 1950 EINEN SELBSTVERSTÄNDLICHEN STELLENWERT erlangt; in diesem Sinn stehen die Äußerungen Stockhausens repräsentativ für das Denken auch anderer Komponisten serieller Musik.
Allerdings verwendet Stockhausen das Begriffswort anfangs in seinen theoretischen Texten über das serielle Komponieren nicht, da es in der Kompositionstheorie keinen Platz hat. 1961/62 formuliert er dann in einer programmatischen Stellungnahme eine Begriffsdefinition, die derjenigen A. Schönbergs (vgl. oben, IV. (1) (b)) ähnelt:

Vorschläge, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Neue Musik sagt, wenn sie gut ist, neue Wahrheiten (238).

Wie Schönberg betont Stockhausen den Vorrang des ‚Gedankens' vor dem ‚Stil' als Gewähr für die mus. Qualität des Neuen und setzt 1965 den emphatischen Akzent, daß Musik, die das Prädikat neu verdient, sich sogar ihrem Komponisten – wie es exemplarisch in der Elektronischen Musik geschehe – als völlig unbekannte gleichsam ereignen müsse:

Elektronische Musik u. Automatik, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. III (Köln 1971): *Neue* Musik ist... weniger *Selbst*ausdruck des Komponisten..., sondern vielmehr eine Musik, die selbst denjenigen, die sie finden, die sie entstehen lassen, unheimlich, neu, unbekannt ist. Solche neue Musik... *erzeugt* erst... neues Denken und Fühlen.
...Die gute Tradition des Kölner Studios setzt Elektronische Musik gleich mit Neuer Musik (234).

Die Emphase der sowohl die Kompositionstechnik als auch die Wahrnehmung betreffenden Innovationen kennzeichnet das Spezifische der Begriffsauffassung Stockhausens, wobei als Moment des Unbekannten die Idee des Experiments, die nach 1950 im Zusammenhang mit dem Begriff neue Musik starke Geltung gewinnt, hereinspielt. 1972 faßt Stockhausen sein spezielles Begriffsverständnis, abermals im Kontext der Elektronischen Musik und unter Berufung auf die Großschreibung des Begriffswortes als Merkmal der emphatischen Begriffsauffassung, zusammen:

Vier Kriterien d. Elektronischen Musik, in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): ...wo man Töne nicht benennen kann, ist musikalisches Neuland. Das ist die berühmte neue Musik. Und erst recht das, was man mit diesen Tönen gemacht hat, ist ‚unerhört'. Das nennt man dann Neue, großgeschrieben, Neue Musik (370).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1980

Neue Sachlichkeit

Der Geltungsbereich des Begriffs Neue Sachlichkeit ist umstritten. 1923 in bezug auf zeitgenössische Malerei geprägt, wurde er bald auf andere Kunstformen übertragen. Aus einem vagen Stilbegriff wurde binnen weniger Jahre ein Schlagwort, schließlich ein allumfassender Epochenbegriff. Im weitesten Sinne umschreibt Neue Sachlichkeit den Zeitgeist der Zwanziger Jahre — etwas schwer Definierbares. Die terminologische Verwirrung rührt jedoch vor allem daher, daß der Begriff eine weltanschauliche und häufig sogar eine ideologiekritische Funktion erfüllt. Beschreibung geht dabei in — meist negative — Bewertung über.

I. Der Begriff Neue Sachlichkeit wurde 1923 in bezug auf die Malerei geprägt.
(1) 1923 bildete der Leiter der Mannheimer Kunsthalle G.F. Hartlaub die Formel „Die neue Sachlichkeit" als Titel einer Ausstellung. Er unterschied dabei zwischen zwei Richtungen: zwischen einer, die zum Klassizismus neigt, und einer, die durch eine „Verneinung der Kunst" das „wahre Gesicht unserer Zeit" zeigt.
(2) Noch heute wird mit dem Begriff Neue Sachlichkeit zumeist die Malerei der 1920er Jahre verbunden.

II. Nach 1925 fand eine Übertragung auf andere Kunstformen statt.
(1) Der Musikkritiker H. Strobel, dem andere Autoren nachfolgten, zog einen Vergleich zwischen der jüngsten Musik und der „neusachlichen" Malerei.
(2) Schon 1927 diente der Ausdruck Neue Sachlichkeit, in der Musik wie auf anderen Kunstgebieten, als publizistisches Schlagwort.
(3) Neue Sachlichkeit wurde auch als ein Phänomen in der musikalischen Aufführungspraxis identifiziert.
(4) Bereits 1927 wurde Neue Sachlichkeit in einem fest etablierten Gegensatzpaar als Opposition zu Expressionismus verwendet.
(5) In der Musik verknüpft sich das Verständnis der Neuen Sachlichkeit mit der in den 1920er Jahren aktuellen Forderung nach Gebrauchsmusik.
(6) Als Schlagwort dient Neue Sachlichkeit zur Zusammenfassung verschiedener Tendenzen in der Musik.
(7) Analog zu den Bemühungen der Musikkritiker wurde die Bezeichnung Neue Sachlichkeit auch auf die Literatur der 1920er Jahre bezogen.

III. Als Ausdruck des Zeitgeistes wurde die als neu empfundene „Sachlichkeit" vor allem bekannt durch das Titellied der 1928 entstandenen Kabarettrevue *Es liegt in d. Luft* von M. Schiffer und M. Spoliansky.
(1) In der Philosophie nahm der Begriff der Sachlichkeit eine zentrale Stellung ein und wurde im Sinne eines neuen Epochenbegriffes verwendet.
(2) Die Mehrdeutigkeit des deutschen Wortes Sachlichkeit steht einer angemessenen Übersetzung in andere Sprachen im Wege.

IV. Kurz nachdem der Begriff Neue Sachlichkeit in Umlauf gekommen war, wurde von Seiten der Ideologiekritik gegen damit verknüpfte Tendenzen polemisiert, die mit Flucht vor der Wirklichkeit gleichgesetzt wurden. Bildet diese ideologiekritische Deutung einen wichtigen Aspekt der Begriffsgeschichte, so bleibt ihre historiographische Brauchbarkeit aus methodologischen Gründen eher fraglich.

I. Der Begriff Neue Sachlichkeit wurde 1923 in bezug auf die Malerei geprägt.

(1) 1923 bildete der Leiter der Mannheimer Kunsthalle G.F. Hartlaub die Formel „Die neue Sachlichkeit" als Titel einer Ausstellung nachexpressionistisch gegenständlicher Malerei und Graphik, und zwar in einem ersten, diese Ausstellung betreffenden Rundschreiben vom 18. Mai 1923. Schon hier steckt Hartlaub den Rahmen dessen ab, was unter „neuer Sachlichkeit" zu verstehen sei: auf der einen Seite eine Gruppe von „Neu-Klassizisten", auf der anderen ein „linker ‚veristischer' Flügel". Zudem nannte er bereits einige der auszustellenden Künstler beim Namen:

> Ich möchte im Herbst eine mittelgroße Ausstellung von Gemälden und Graphik veranstalten, der man etwa den Titel geben könnte, „Die neue Sachlichkeit". Es liegt mir daran, repräsentative Werke derjenigen Künstler zu vereinigen, die in den letzten 10 Jahren weder impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnenhaft äußerlich, noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind. Sie verstehen schon, wie ich es meine. In Betracht kommen sowohl der „rechte" Flügel (Neu-Klassizisten, wenn man so sagen will), wie etwa gewisse Sachen von Picasso, Kay H. Nebel etc., als auch der linke „veristische" Flügel, dem ein Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz etc. zugezählt werden können (zit. nach: F. Schmalenbach, *Der Name „Neue Sachlichkeit"*, in: *Kunsthistorische Studien*, Basel 1941, 22 f.).

Schon ein Jahr zuvor, als die Bezeichnung Neue Sachlichkeit noch nicht erfunden war, hatte Hartlaub in einer Umfrage zum Stichwort „neuer Naturalismus" in der Malerei von demselben Phänomen gesprochen. Auch hier ging es dem Kunstkenner um die Zusammenfassung allgemeiner, sich aber zum Teil widersprechender Tendenzen. Neigt die eine der beiden Richtungen, die Hartlaub identifiziert, zum Klassizismus, so gebärdet sich die andere „grell zeitgenössisch", indem sie duch eine „Verneinung der Kunst" das „wahre Gesicht unserer Zeit" zeigt:

Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage d. Kunstblattes (Das Kunstblatt, hg. von P. Westheim, VI, 1922): Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegenheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein. Der andere, linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit (390).

Nach einiger Verzögerung wurde die Ausstellung „Neue Sachlichkeit" am 14. Juni 1925 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim eröffnet. Im Ausstellungskatalog faßte Hartlaub seine Ziele erneut zusammen. Es handele sich dabei um einen „Querschnitt durch das... Kunstwollen der ‚Nachexpressionisten'", der jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe. Gemeinsam ist den ausgestellten Bildern ihre „Gegenständlichkeit". Auch hier, wenngleich vorsichtiger als in seinen früheren Mitteilungen, ist Hartlaub geneigt, die Künstler in zwei Gruppen aufzuteilen; in die „Veristen", die er einem „linken Flügel" zuordnet, und die „Klassizisten", bei denen die politisch leicht mißverständliche Etikettierung „rechter Flügel" nunmehr fehlt:

Ausstellung „Neue Sachlichkeit": Dtsch. Malerei seit d. Expressionismus (Mannheim 1925): Was wir zeigen, ist gekennzeichnet durch das — an sich rein äußerliche — Merkmal der Gegenständlichkeit, mit der sich die Künstler ausdrücken. Zwanglos ergeben sich dabei zwei Gruppen. Die eine — fast möchte man von einem „linken Flügel" sprechen — das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen reißend und das Erlebnis in seinem Tempo, seinem Hitzegrad herausschleudernd. Die andere mehr den zeitlos-gültigen Gegenstand suchend, um daran im Bereiche der Kunst ewige Daseinsgesetze zu verwirklichen. „Veristen" hat man die einen genannt, Klassizisten könnte man fast die anderen nennen, aber beide Bezeichnungen sind nur halb richtig, decken den Bestand nur unscharf und können leicht wieder zu einer neuen Herrschaft des Kunstbegriffs über die konkrete Fülle der Erscheinungen führen. Wir wollen uns nicht auf die neuen Schlagworte festlegen (zit. nach: J. H. von Waldegg, *Neue Sachlichkeit*, München 1982, 15).

Die Künstler, die Hartlaub als „Veristen" bezeichnet, seien „enttäuscht, ernüchtert, oft bis zum Zynismus resignierend, fast sich selber aufgebend nach einem Augenblick grenzenloser, beinahe apokalyptischer Hoffnungen" (ibid.). Damit berührt er einen Sachverhalt, der ihn zur Kritik am Begriff der Neuen Sachlichkeit und zu einer persönlichen Distanzierung von ihm veranlaßte. Mit unverkennbarem Bezug auf G. Grosz, hatte Hartlaub in dem bereits 1924 veröffentlichten Aufsatz *Zynismus als Kunstrichtung* (in: *Fragen an d. Kunst*, Stuttgart o.J.) von einer „ironischen Sachlichkeit" der „Veristen" gesprochen. Diese, so Hartlaub, „glauben auch nicht mehr mit voller Glaubenskraft an die *Kunst*" (43). Anläßlich eines Wiederabdrucks desselben Aufsatzes brachte er in einer Fußnote seinen inneren Abstand zur Ausstellung unzweideutig zum Ausdruck:

Der für den Tag geschriebene Aufsatz (1924, *Frankfurter Zeitung*) ist vielleicht insofern eines Neudruckes wert, als er beweist, daß die Tatsache der Veranstaltung einer bekannt gewordenen Ausstellung und die folgenreiche Prägung ihres Titels — der Verfasser stellte 1925 eine umfassende Gruppe von Bildern und Zeichnungen zusammen und kennzeichnete ihre gemeinsame Haltung als „Neue Sachlichkeit" — schon damals keineswegs einen inneren Abstand des Veranstalters ausschloß (ibid., 39).

(2) Noch heute wird mit dem Begriff Neue Sachlichkeit am ehesten Die Malerei der 1920er Jahre verbunden. Dem Kunstwissenschaftler W. Schmied allerdings „erscheint es leichter, die Neue Sachlichkeit zunächst ex negativo zu definieren" (*Neue Wirklichkeit — Surrealismus u. Neue Sachlichkeit*, in: *Tendenzen d. Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Bln 1977, Abschn. 4, 24). Gemeinsamer Nenner bleibt für Schmied „der Abstand zum Expressionismus":

Ob diese Künstler [der Neuen Sachlichkeit] im einzelnen durch das Erlebnis des Expressionismus gegangen waren oder aus der formalen Schule des Kubismus waren, ob sie eine Phase dadaistischer Versuche durchlaufen oder unmittelbar mit realistischen Bildern begonnen hatten, ihnen allen gemeinsam war der Abstand zum Expressionismus und die Reaktion auf die Jahre des Krieges, die viele in seinem Zeichen erlebt und durchlitten hatten (ibid.).

Positiv umschreibt Schmied den Begriff der Neuen Sachlichkeit „weniger als neuen Stil denn als neue Sehweise", die „einer veränderten Einstellung zu den Phänomenen des Lebens" entspringe (ibid., 25). In einem bereits 1925 erschienenen Buch hatte Fr. Roh die zeitgenössische Malerei einerseits (im Haupttitel) als „Nach-Expressionismus" etikettiert, andererseits (im Untertitel) als „Magischen Realismus" (*Nach-Expressionismus: Magischer Realismus*, Lpz. 1925). (Seitdem ist „Magischer Realismus" häufig als Synonym für den Ausdruck Neue Sachlichkeit verwendet worden.) Roh stellte dabei Gegensatz-

paare auf, um die neuen Tendenzen von den vorhergehenden abzugrenzen: nüchtern statt ekstatisch, still statt laut, kühl statt warm, statisch statt dynamisch, glatt statt aufgerauht, objektiv statt subjektiv usw. Ähnlich verfährt Schmied 1977, der die Kunst der „Neuen Sachlichkeit", die aufgrund der „neuen Sehweise" entstanden ist, charakterisiert: „1. durch eine neue zeichnerische Gegenstandstreue, die bewußt forciert erscheint und sich insbesondere von der bewegten, großzügig zusammenfassenden Malerei des Expressionismus unterscheidet; 2. die Nüchternheit und Schärfe des Blicks, eine unsentimentale, von Emotionen weitgehend freie Sehweise; 3. die Richtung des Blicks auf das Alltägliche, Banale, auf unbedeutende und anspruchslose Sujets, die fehlende Scheue vor dem ‚Häßlichen'; 4. die Isolierung des Objekts, das aus allen Zusammenhängen gelöst und fragwürdig geworden erscheint; 5. einen statisch festgefügten Bildaufbau, der oft einen geradezu luftleeren, gläsernen Raum suggeriert, die allgemeine Bevorzugung des Statischen vor dem Dynamischen; 6. die deutliche Zusammensetzung eines Bildes aus verschiedenen Details, die keine organische Ganzheit bilden, — die mosaikhafte Verbindung von ‚Erfahrungspartikeln' suggeriert keinen Erlebniszusammenhang; 7. die Austilgung der Spuren des Malprozesses, die Freihaltung des Bildes von aller Handschrift und Gestik; 8. und schließlich durch eine neue Auseinandersetzung mit der Dingwelt wie mit der ‚Verdinglichung' des Menschen" (loc. cit., 24). Nach der Meinung der Kunsthistorikerin H. Adkins gehören zur „Neuen Sachlichkeit", wie sie heute verstanden wird, Werke von Fr. Radziwill, Chr. Schad und C. Grossberg, die meist erst nach 1925 entstanden sind:

Neue Sachlichkeit — Dtsch. Malerei seit d. Expressionismus, in: *Stationen d. Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen d. 20 Jh. in Deutschland* (Bln o.J. [1988]): Nach 1925 wurde die Neue Sachlichkeit verstärkt zur Kunst einer liberalen Gesellschaft und entwickelte sich deutlich zu einem „Stil", der nicht mehr die negativen Eindrücke der Nachkriegszeit spiegelte, und daher von der aufsteigenden Berufsschicht der Rechtsanwälte, Ärzte, Architekten angenommen werden konnte (224).

Damit wird eine Oberflächlichkeit und Harmlosigkeit angesprochen, die auch in den 1920er Jahren häufig Anlaß zur Kritik war (vgl. unten, IV.).

*

Exkurs: Entscheidende Impulse zur Forderung nach Sachlichkeit in der Kunst gingen von der Architekturtheorie aus. Das ästhetische Stichwort lieferte A. Loos mit dem vielzitierten Titel seines Vortrages *Ornament u. Verbrechen* (geschrieben 1908; gehalten in Wien 1910; und zuerst veröff. in der *Frankfurter Zeitung* vom 24.10.1929). Im Plädoyer für die Beseitigung von Schmuckformen jeder Art wurde die Funktionalität zur Norm erhoben — einer Norm, die in den 1920er Jahren, etwa im Bauhaus-Kreis um W. Gropius, zur Geltung kam. Allerdings bringt die Übertragung des Begriffs der Funktionalität auf nicht unmittelbar angewandte Kunstformen wie die Musik Schwierigkeiten mit sich. Bekanntlich sah A. Schönberg seine geistige Verwandtschaft mit Loos darin, daß er seinem Schaffen eine mus. Ästhetik, die „eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen" (*Brahms, der Fortschrittliche* [1947], zit. nach: *Stil u. Gedanke*, Lpz. 1989, 118), schlicht: ohne jegliches Ornament zugrunde legte. Ein solches lückenloses und sachliches Funktionieren der Teile innerhalb der Ganzheit eines Werkes wäre, so könnte man folgern, durch die Zwölftontechnik angestrebt, die Schönberg im Zeitalter der Neuen Sachlichkeit entwickelte. Funktionalität in diesem Sinne ginge mit mus. Autonomie einher; das eine wäre gewissermaßen duch das andere bedingt. Andererseits gab es in den 1920er Jahren Bestrebungen, der Autonomieästhetik den Kampf anzusagen, indem man im Namen einer neuen Gebrauchsmusik auf die gesellschaftliche Funktion der Kunst den Akzent legte. Gegenstand dieser Kritik bildete häufig gerade Schönberg selbst, dem man den Vorwurf machte, „abseitig" zu sein (H. Mersmann, *Die moderne Musik*, Hdb. d. Musikwiss., Potsdam 1928, 196).

*

II. Die oben (I. (1)) zitierte Mahnung G. F. Hartlaubs, sich nicht auf die neuen Schlagworte festlegen zu lassen, wurde nicht befolgt. Neue Sachlichkeit wurde in kurzer Zeit selbst zum Schlagwort, das sich nicht nur auf die Malerei beschränkte, sondern das auch eine ÜBERTRAGUNG AUF ANDERE KUNSTFORMEN erfuhr.

(1) Schon 1926 schrieb der Musikkritiker H. Strobel einen Aufsatz über *„Neue Sachlichkeit" in d. Musik* (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926); er griff dabei direkt den Terminus auf, wie dieser für die Mannheimer Ausstellung von 1925 benutzt worden war, indem er einen VERGLEICH ZWISCHEN DER JÜNGSTEN MUSIK UND DER „NEUSACHLICHEN" MALEREI" zog:

Im Streben nach absoluter Klarheit und Festigung des Formalen, in der Freude an handwerklicher Vollendung, an spielerischer Unbekümmertheit und „objektiver" Gestaltung trifft sich die jüngste Musik wieder mit der bildenden Kunst, und zwar mit der neuesten Bewegung, für die seit der Mannheimer Ausstellung der Sammelbegriff „Neue Sachlichkeit" gilt . In scharfer Reaktion gegen den Expressionismus will man höchste Naturwahrheit und höchste Qualität des Malerisch-Technischen. Es ist der Sieg des Gegenständlichen über den „Gehalt" (256).

Als Vorbild eines „neuen sachlichen Musizierens", das sich der „Ausdrucksmusik" entgegensetzt, nennt Strobel M. Reger:

Der Musiker liefert nicht mehr in stolzer Bewußtheit seiner hohen Mission und unter heftigen Geburtswehen

mehr oder minder ehrliche künstlerische Glaubensbekenntnisse. Er komponiert wieder als Meister seiner Zunft, wenn man so sagen darf. Er macht Musik — jenseits von individuellen Kämpfen und Krämpfen. Gegen Weltverlorenheit und Gefühlsversenktheit von ehedem steht ein neues sachliches Musizieren. Die Alten bieten reiche Vorbilder und unter den Vorjüngsten weist einer schon den Weg: Max Reger. Er schrieb, noch durchaus auf dem Boden von gestern stehend, Musik um ihrer selbst willen, meisterte das Technische, ohne akademisch zu sein, was den Herren Professoren so gar nicht in den Kram passen wollte (255).

In dem ebenso betitelten Aufsatz, den H. H. Stuckenschmidt ein Jahr später veröffentlichte, werden vor allem stilistische Fragen eines neuen Klassizismus, die sich aufgrund eines Vergleichs zwischen Musik und Malerei ergeben, berührt:

Neue Sachlichkeit in d. Musik (Vossische Zeitung, 7. Mai 1927): Wie in der Malerei steht auch in der modernen Musik der neue Klassizismus in engem Zusammenhang mit diesen Bestrebungen. Wie hier etwa im Porträt der Hauptwert auf die materielle Ähnlichkeit gelegt und der geistige Ausdruck, wie ihn die Expressionisten favorisierten, dieser Ähnlichkeit eingeordnet wird, so bemüht sich die modernste Musik um strenge Zeichnung und klare Fixierung des Konturs.

Stuckenschmidt versucht, die neue Entwicklung gegen den reaktionären Mißbrauch in Schutz zu nehmen, handele es sich doch nicht nur um Fragen des mus. Stils, sondern um eine zum Teil noch nicht erkannte Wende zu einer neuen Musikkultur, um „soziologische Umschichtungen", die eine „überlieferte künstlerische Ideologie" ablösen:

ibid.: Das Wohlwollen der Reaktionären gegenüber diesen Kompositionen [der Neuen Sachlichkeit] übersieht jedoch die Folgerichtigkeit sowohl wie die spätere Konsequenz jener Bestrebungen. Es wittert hinter der klassizistischen Geste das Eingeständnis eines Irrtums und verkennt die geistige Entwicklung, die zu solcher Einfachheit geführt hat. Daß wir am Anfang einer neuen musikalischen Kultur stehen, die sich aus soziologischen Umschichtungen ergab, daß die überlieferte künstlerische Ideologie im Sterben liegt, wird das Publikum mit Schrecken erst dann wahrnehmen, wenn es zu spät ist.

(2) Im selben Jahr behandelt L. Misch „Neue Sachlichkeit" als SCHLAGWORT, das die Funktion erfülle, „einer zeitgemäßen, neuen Musik die Ziele zu weisen" (*„Neue Sachlichkeit"*, Allgemeine Musikzeitung LIV, 1927, 613). Dieselbe Rolle im Musikleben spielten nach Misch außerdem die Schlagworte „objektive Musik" (die er mit „absolute Musik" gleichsetzt) und „antiromantische Einstellung", „Los von der Romantik". Der Gegensatz von „sachlich" ist, so Misch, „persönlich". Demnach stelle Sachlichkeit in der Musik eine Antithese zu „musikalischen Seelenbekenntnissen" dar. In dieser Beziehung redet Misch von „sachlichen Tages-Tonschriftstellern", die darauf verzichten, „Tondichter" zu sein, und stattdessen „für den Tagesbedarf" arbeiten (ibid., 615).

Kritisch resümierend bemerkte A. Heuß 1932: „Recht bald wurde der Ausdruck auch Schlagwort wie so manches andere, und das wiederum heißt soviel, daß es weit mehr im Munde geführt als daß darüber nachgedacht wurde" (*Was unter „Sachlichkeit" in d. Tonkunst zu verstehen wäre!*, Zs. für Musik XC, 1932, 495). Heuß, dessen Diskussion in eine charakteristische Herabsetzung der Neuen Musik mündet, umschrieb mus. Sachlichkeit mit „Verantwortungsgefühl", das vor allem im verantwortungsvollen Modulieren bestünde. „Modulieren und überhaupt jede harmonische Häufung ohne inneren Grund ist nun eben einmal so unsachlich wie möglich" (ibid., 497). Diesen inneren Grund konnte Heuß in der jüngsten Musik nicht erschauen.

Das Schlagwort wurde, selbst wo es nicht auf Zustimmung stieß, lebhaft diskutiert. E. Schliepe befand, „Sachlichkeit" in der Musik sei „entweder eine Sackgasse oder ein Irrtum" (*Musik u. Neue Sachlichkeit*, Signale für d. mus. Welt LXXXVII, 1929, 1209); der aus der Architektur, der Malerei und dem Kunstgewerbe stammende Begriff lasse sich nicht auf Musik, die eine „redende Kunst" sei, übertragen, ohne daß es zu Widersprüchen komme:

Da Empfindungen nicht sachlich, d.h. objektiv ausgedrückt werden können, sondern nur subjektiv der Individualität des Schöpfers entsprechend, so folgt daraus, daß Musik, in der irgendwie Empfindung enthalten ist, nicht sachlich sein kann (1208).

Insofern allerdings bestimmte Musik „gegenständlich" sei, könne sie „sachlich" werden:

Ein sehr großer Komplex, nämlich die gesamte Gesangs- und theatralische Musik sowie ein Teil der Orchestermusik, müßte also, da bis zu einem gewissen Grade gegenständlich, der Sachlichkeit zugänglich sein (ibid.).

(3) Obwohl ablehnend, sah Schliepe außerdem eine Möglichkeit für Sachlichkeit IN DER MUSIKALISCHEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS:

In einer gewissen Beziehung aber droht die „Sachlichkeit" Tatsache zu werden: bei der musikalischen Interpretation... der sachliche Reproduzent interpretiert nicht — er läßt das Kunstwerk allein für sich sprechen (1209).

So schrieb auch L. Schiedermair von einer „Objektivierung" und „Versachlichung" beim Dirigieren:

Die dtsch. Oper (Lpz. 1930): Dem neuen Dirigenten obliegt es, differenzierte Dynamik und Agogik, den Rubato-Vortrag zugunsten strengster Rhythmisierung und stärkster Gefühlsentlastung auszumerzen, um das Objektive des Kunstwerks voll in Erscheinung treten zu lassen, der Objektivierung und Versachlichung zu dienen (309).

(4) In seiner 1927 veröffentlichten Abh. über *Grundfragen d. Musikästhetik* (JbP XXXIII, 1926) machte H. Besseler den Begriff Neue Sachlichkeit zu einer zentralen Kategorie seiner Betrachtung. Er wird dort in einem fest etablierten Gegensatzpaar als OPPOSITION ZU EXPRESSIONISMUS (→ *Expressionismus*) verwendet:

Obwohl die Begriffe Expressionismus und Neue Sachlichkeit zunächst in der Malerei geprägt wurden, steht ihrer Übertragung auf das Musikalische nichts im Wege... Es genügt die Feststellung, daß beide Begriffe wesentlich zum Heute gehören und am Phänomen des *Ausdrucks* orientiert sind... Es ist die „ausdrucksvolle Musik", auf die sich verneinend oder bejahend heute alles bezieht, die drohende Amerikanisierung, der zerfallende Expressionismus, die Neue Sachlichkeit — deutlicher gesagt: die spezifisch *seelenhafte* Musik der romantischen Tradition (65 f.).

Demnach besteht für Besseler das Gegensatzpaar Expressionismus — Neue Sachlichkeit in einer Gegenüberstellung von „seelenhafter und sachlicher Musik". Für ihn ist der Gegensatz keineswegs neu, sondern „verweist von selbst auf historische Gegenerscheinungen":

Auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet stellt die abendländische Musikgeschichte keineswegs eine geradlinige Entwicklung zur seelenhaften Musik der Romantik dar. Soweit unsere Kenntnis reicht, hat bereits in früheren Zeiten zweimal ein spezifisch ausdrucksvolles Musizieren sich herausgebildet, um beidemal wieder durch „neue Sachlichkeit" rückgängig gemacht zu werden: im 14. Jahrhundert die Balladenkunst G. de Machauts, im 16. die Musica reservata der Niederländer und späten Venezianer (66 f.);
Der erste Durchbruch der Monodie dürfte ja wohl als explosive Steigerung der Musica reservata zu verstehen sein. Was aber seitdem das 17. Jahrhundert stilistisch Neues bringt, die holländisch-norddeutsche Orgelmusik, der französische Lauten- und Klavierstil, das deutsche Lied seit Albert, die italienische Sonate, Kantate und Arie, das alles gibt sich, gemessen etwa an dem völlig aufgelockerten, höchst differenzierten Reifestil eines Lasso, dem gewaltigen Espressivo eines Giovanni Gabrieli durchaus als „neue Sachlichkeit" (67 f.).

In seinem Buch *Die Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance* (Hdb. d. Musikwiss., Potsdam o.J. [1931]) setzt Besseler in dem Abschn. *Historismus d. „Neuen Sachlichkeit"* die Gegenwart zu der Vergangenheit in Beziehung. Die „Neue Sachlichkeit" sei dem Historismus insofern verpflichtet, als in den 1920er Jahren die alte Musik zum Vorbild der neuen wurde. Anknüpfungspunkt sei „eine neue Unbefangenheit und sinnvolle Lebensbeziehung des Musizierens":

Auch die etwas jüngere Parole der „Neuen Sachlichkeit" entsprang der geschilderten Grundsituation des letzten Jahrzehnts. Was in ihr an Protest enthalten ist, richtete sich weniger gegen die dramatische Gestik und Seelenhaftigkeit eines Stils, der bereits nicht mehr in vorderster Linie stand, als gegen die Abstraktheit und menschliche Isolierung des Expressionismus. Man wird bis zu einem luftleeren Raum vorgestoßen, wo die Musik ihre natürlichen Lebensbedingungen einbüßen mußte. Aber von dort aus eine neue Unbefangenheit und sinnvolle Lebensbeziehung des Musizierens erreichen wollen, hieß an weiter zurückliegenden Punkten anknüpfen. Damit gewann der Historismus im weitesten Sinne, als unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Zustand einer näheren oder ferneren Vergangenheit, eine neue und vielleicht entscheidende Bedeutung für das gegenwärtige Schaffen selbst (22 f.).

(5) Sprach Besseler von „sinnvoller Lebensbeziehung des Musizierens", so rückte sein Lehrer W. Gurlitt in einer Besprechung von P. Hindemiths Konzert für Orgel und Kammerorch. (op. 46, Nr. 2) „die Schlagworte ‚Neue Sachlichkeit' und ‚Neue Gebundenheit'" zusammen:

Zur gegenwärtigen Orgelerneuerungsbewegung (1929), wiederabgedruckt in: *Musikgesch. u. Gegenwart*, hg. von H. H. Eggebrecht (Wiesbaden 1966): In der bündigen Formgeschlossenheit seiner drei Sätze sowie in der konstruktiven Verwobenheit und klaren Durchhörbarkeit seiner Linienkunst bedeutet dieses Werk von Hindemith... eine der größten und schönsten Hoffnungen für die Zukunft unserer deutschen Orgelkunst in der Richtung auf das, was die Schlagworte „Neue Sachlichkeit" und „Neue Gebundenheit" abzüglich alles Modebeigeschmacks meinen (II, 100).

Besselers Verständnis des Begriffs der Neuen Sachlichkeit verknüpft sich mit der damals aktuellen Forderung nach brauchbarer Musik, nach GEBRAUCHSMUSIK (→ *Gebrauchsmusik*): „Auch hier [bei dem scheinbaren Gegensatz von sachlicher und ausdrucksvoller Musik] muß wiederum bei der Gebrauchsmusik angesetzt werden, weil sie über den Vorzug der größten Ursprünglichkeit im früher dargelegten Sinne verfügt" (*Grundfragen d. Musikästhetik*, loc. cit., 68 f.).
E. Doflein sah die „Einstellung auf Gebrauch und Gebrauchsstile" als „das eigentliche, den Bereich der Schlagworte überwindende Ergebnis der ‚Neuen Sachlichkeit'" (*Über Grundlagen d. Beurteilung gegenwärtiger Musik*, Melos VII, 1928, 290), was er ein Jahr später noch näher ausführte:

Gegenwart, Gebrauch, Kitsch u. Stil (Melos VIII, 1929): Die sogenannte neue Sachlichkeit zwang zum Übergang auf die Gebrauchseinstellung. Strenge, polyphone Form etwa fordert den „Vollzug"; sie kann nicht „genossen werden"; man muß in ihr darin stehen; sie fordert den musizierenden Gebrauch (299).

(6) Als Schlagwort dient Neue Sachlichkeit, selbst bei ein und demselben Autor, zur ZUSAMMENFASSUNG VERSCHIEDENER TENDENZEN IN DER MUSIK. In Anspielung auf das Gegensatzpaar Expressionismus — Neue Sachlichkeit unterschied H. Tiessen in seinem Buch *Zur Gesch. d. jüngsten Musik* (Mainz 1928) zwischen „persönlicher ‚Ich-Musik' und sachlicher

'Es-Musik'" (59). Im letzteren Fall handele es sich um eine Ausschaltung der persönlichen Stimmung, es entstehe ein Musizieren um seiner selbst willen. Tiessen verwendet hier die Bezeichnung „Funktionelle Sachlichkeit" (58). Gemeint ist nicht der gebrauchende Umgang oder eine gesellschaftliche Zweckbestimmung, sondern ein handwerkliches Moment des Komponierens:

Wenn wir... einmal einen Gegensatz von persönlicher „Ich-Musik" und sachlicher „Es-Musik" akzeptieren und formulieren, so liegt die *Sache*, nach der die „*Sachlichkeit*" orientiert ist, in der reinen *schöpferischen Funktion*, im bildnerischen Vorgange, und diese Sachlichkeit kann zunächst besagen: aus reinem Material organisch wachsen. „Es" musiziert aus mir — das heißt: ich erlebe in mir das „organische Wachsen eines anderen Subjekts"; komponieren ist ein in sich reiner Vorgang des Strömens der musikalischen Zeugungsfunktion: Zentrale des Kunstwerks bleibe nicht „Ich" mit meiner „Stimmung" oder Ausdrucksabsicht, sondern zur Zentrale wird *die musikalische Substanz um ihre Entfaltung aus sich selbst* (59 f.).

Als gesellschaftliche Grundlage der „neuen Sachlichkeit" glaubte Tiessen den Kollektivismus zu erkennen:

Veränderte Lebensgrundlagen, verändertes Fühlen geben der „*neuen Sachlichkeit*" in der Musik nicht weniger auch eine *soziologische* Basis als etwa in der Architektur: Zweckmäßigkeit, ballastlose Wesentlichkeit, schlichtere Formklarheit, der Gesamtheit dienend und weder egozentrischen Wurzeln entstammend noch genießerischem Luxusbedürfnis schmeichelnd. Dieses trifft zusammen mit ihrer rein *künstlerischen* Stellungnahme gegen die Stilhaltung der Romantik (73).

Schließlich verband Tiessen die „neue Sachlichkeit" über den Konstruktivismus mit der Technik der Dodekaphonie J. M. Hauers und A. Schönbergs:

Die der „neuen Sachlichkeit" nahestehende Tendenz zum „*Konstruktivismus*" hat sich zu besonderen Gestaltungsprinzipien und Arbeitsmethoden kristallisiert in der „*Zwölftönemusik*" (72).

Ähnlich verfuhr zunächst auch Th. W. Adorno in einem damals nicht veröffentlichten Lexikonart. aus den 1940er Jahren, in dem er „musikalische neue Sachlichkeit" als einen „Sammelbegriff für alle Gegentendenzen der neuen Musik gegen die Romantik" definierte (*Neunzehn Beitr. über neue Musik*, in: *Gesammelte Schriften* XVIII, Ffm. 1984, 62). Adorno erkannte zwei Haupttendenzen; die Abneigung gegen „überflüssige Zutaten" und „die Eliminierung aller Ausdrucksmomente":

Unter diesen Begriff [musikalische neue Sachlichkeit] fällt Musik aus den verschiedensten Schulen und mit den verschiedensten Intentionen: der größte Teil des oeuvres von Strawinsky und Hindemith, der Songstil von Kurt Weill, eine Reihe Werke von Křenek, aber in einem gewissen Sinn auch die Zwölftonmusik. Der Impuls der neuen Sachlichkeit ist ein doppelter: einmal die Musik aller überflüssigen Zutaten zu entäußern und rein aus der Notwendigkeit des konkreten musikalischen Gedankens zu entwickeln. Dies Prinzip ist gerade vom expressionistischen Schönberg formuliert worden: „Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein." Zum anderen aber hat man neue Sachlichkeit verstanden als Eliminierung aller Ausdrucksmomente der Musik, als deren Reduktion auf bloßes Spiel unter Rückgriff auf die gegen Wagner gerichtete Lehre Hanslicks von der tönend bewegten Form (ibid.).

Adorno sah ein, daß die „blanke Identifikation [beider Tendenzen] viel Unheil angerichtet" habe. Darum empfahl er, „den Begriff einzuschränken und insbesondere den Neoklassizismus und die Zwölftonmusik davon auszunehmen" (63). Übrig bleibe als „neusachlich im engeren Sinn... eine Reihe von Werken aggressiv-antiromantischen Charakters, die nicht nur den Ausdruck sondern jeden gehobenen 'Stil' negieren" (ibid.).

Zu einer ähnlichen Ausklammerung der Zwölftontechnik sollte später C. Dahlhaus in seiner kritischen Abrechnung mit dem Begriff der Neuen Sachlichkeit kommen. Als ausschlaggebend galt ihm das Mißlingen des Ausgleichs zwischen Gebrauchswert und Kunstcharakter, den die jungen Komponisten der 1920er Jahre anstrebten:

Die neue Musik u. d. Problem d. mus. Gattungen, in: *Fs. für Fritz Martini* (Stuttgart 1969): Versuche aber, im Zeichen der Neuen Sachlichkeit die Kluft zwischen Gebrauchswert und Kunstcharakter zu schließen, erzwangen sogar bei Komponisten vom Rang Hindemiths und Kreneks eine Abkehr von der Neuen Musik; und Proklamationen, in denen die atonale und die dodekaphone Musik als Ende und Verfall der Romantik abgetan und demgegenüber Bemühungen um eine Gebrauchsmusik, die zugleich Kunst sei, als das eigentlich Moderne gerühmt wurden, konnten nur kurze Zeit darüber täuschen, daß der Ausgleich mißlang (zit. nach: *Schönberg u. andere*, Mainz 1977, 78 f.).

An anderer Stelle hebt Dahlhaus die Aktivität, die Tätigkeit des Musizierens, im „Gegensatz zur ästhetischen Kontemplation", als das zentrale Merkmal der „Neuen Sachlichkeit" hervor:

Mus. Funktionalismus, Jb. d. Staatlichen Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976 (Bln 1977): Die Idee der ästhetischen Kontemplation wurde allerdings verschieden gedeutet, trivial oder differenziert, und der Widerspruch, den in den Zwanziger Jahren eine auf Aktivität zielende Neue Sachlichkeit gegen sie erhob, war nicht immer gleich motiviert... Aktivität, wie man sie im Namen der Neuen Sachlichkeit forderte, gerät nicht bereits durch das Postulat aktiven Hörens, sondern erst dadurch in Gegensatz zur ästhetischen Kontemplation, daß an der Musik das Moment des Musizierens hervorgekehrt, also statt des ästhetischen Gegenstandes der musikalische Vorgang oder die Tätigkeit in den Vordergrund gerückt wird (loc. cit., 59).

(7) Analog zu den Bemühungen der Musikkritiker wurde die Bezeichnung Neue Sachlichkeit auch auf die Literatur der 1920er Jahre bezogen. Der Literaturhistoriker A. Kaes sieht im Rückblick das Schick-

sal des Begriffs Neue Sachlichkeit in der Literatur eng verbunden mit dem gesellschaftlichen und politökonomischen Schicksal der Weimarer Republik. Zum einen betont er die angestrebte Demokratisierung der Kultur, zum anderen die tiefe Erschütterung durch die Weltwirtschaftskrise, die der neusachlichen Bewegung ein abruptes Ende setzte:

Weimarer Republik: Manifeste u. Dokumente zur dtsch. Lit. 1918–1933, hg. von A. Kaes (Stuttgart 1983), *Einleitung*: Der Begriff „neue Sachlichkeit"... bezeichnet einen Zustand der Ernüchterung und Entzauberung, der auch der demokratischen Gebrauchsliteratur zugrundeliegt. Im Hinblick auf die deutsche Literatur galt die Rede von der „neuen Sachlichkeit" als ein resignatives Zeichen der Erschöpfung ästhetisch-utopischer Programmatik. Gleichzeitig lassen sich aber in der Neuen Sachlichkeit Ansätze zu einer gelungenen Demokratisierung der Literatur feststellen. Es war eine kurzfristige Bewegung, denn die Grundlagen: wirtschaftliche Konjunktur und politische Stabilität wurden durch die Weltwirtschaftskrise ab 1929 aufs neue tief erschüttert (XXXIII).

Zum Inbegriff eines Autors der „Neuen Sachlichkeit", der ‚das Tempo der Zeit' zu erfassen vermochte, wurde der als ‚rasender Reporter' bekannt gewordene Journalist E. E. Kisch. Das bevorzugte Darstellungsmittel war die Reportage. So schrieb 1926 L. Lania im Rahmen einer dem Thema „Reportage und Dichtung" gewidmeten Rundfrage über *Reportage als soziale Funktion* (Die literarische Welt II, 25. Juni 1926):

Der Reporter, augenblicklich große Mode, hat seine literarische Ehrenrettung erlebt, der Journalismus ist auch in Deutschland literaturfähig geworden. Egon Erwin Kisch hat der Reportage durch ein Gestrüpp von Vorurteilen, durch ein Dickicht zünftlerischer Überhebung und laienhafter Unkenntnis in einer prachtvollen Attacke die breite Bresche geritten... Als dann Kisch dem *Rasenden Reporter* [1924] seine *Hetzjagd durch die Zeit* [1926] folgen ließ, war er bereits so abgestempelt, daß das zweite Buch als bloße Fortsetzung des ersten gewertet wurde: Wo doch gerade dieses die Persönlichkeit Kischs in einem neuen Lichte zeigt und über den Autor hinaus wichtige Erkenntnisse zu den jetzt in den Brennpunkt der literarischen Diskussion gerückten Kapiteln „Reportage" und „Neue Sachlichkeit" vermittelt (zit. nach: *Weimarer Republik: Manifeste u. Dokumente*..., loc. cit., 322).

In derselben Rundfrage verriet dagegen die Antwort E. Tollers die Skepsis der meisten der Befragten:

„Neue Sachlichkeit" der Reportage fällt mir in der Zeitung selten auf, z.B. Kisch hat sie. Was ist das für ein Schlagwort: „Neue Sachlichkeit der Kunst?" Neulich begegnete ich einem Bekannten, der erzählte mir, daß er sich verheiratet hätte. „Aber wir werden nicht die alte Ehe mit subjektiven Gefühlchen und Sentimentalitäten führen; was uns bindet, ist Sachlichkeit." Die versachlichte Ehe! Ich hege den Verdacht, daß man aus seiner Not eine Tugend machen will und darum die „neue Sachlichkeit" erfand. Wer nichts *ist*, stelzt sachlich. Sachlichkeit tut not in Beziehung zu Dingen, oder, wenn Menschen sich zu Zwecken verbinden. Aber Dichtung ist Formung von Menschlichem und Zwischen-Menschlichem. Je sachlicher die Dichtung, desto leerer wird sie sein (ibid., 324).

Auch das Theater wurde „versachlicht". Der Kritiker H. Ihering zog 1927 das Beispiel der „neuen sachlichen Architektur" heran, um auf Veränderungen in der Theaterlandschaft aufmerksam zu machen. Vor diesem Hintergrund entstand das sogenannte „Zeitstück" und das Arbeitertheater:

Das Theater a. d. Ruhr (Der Scheinwerfer I, H. 2, Oktober 1927): Wie man in der ganzen Welt die Schönheit der neuen sachlichen Architektur erkennt, wie sich die Schönheit im Zweckmäßigen gegen die romantische Schönheit alter Kunststädte durchzusetzen beginnt, wie Stadion, Sporthallen und Maschinenräume die neuen Aufgaben der Architektur heißen, so beginnt auch das Theater in den großen Industriestädten neue Aufgaben zu finden. Wo sind die Gegensätze so deutlich, wo liegt die Dramatik so offen zutage! Im Ruhrgebiet kann das neue Zeitstück geboren werden (3).

H. Henkel, ein Vorbote des Nationalsozialismus, kritisierte 1930 den „neuen künstlerischen Stil unserer Zeit", der sich über sämtliche Kulturbereiche ausbreite. Dieser Stil sei „Ausdruck proletarischer Nüchternheit":

Geburt einer neuen Kultur (Der Angriff IV, 24. April 1930): Die „neue Sachlichkeit", angeblich der neue künstlerische Stil unserer Zeit, ist ein Ausdruck proletarischer Nüchternheit. Der Bauhausstil, soweit er sich von Übertreibung und Snobismus fernhält, ist ihre architektonische Form. Die wenigen Theaterstücke, die heute noch innere Lebenskraft und ideologischen Gehalt haben, sind entweder bewußt proletarisch oder doch zum mindesten von der proletarischen Bewegung beeinflußt. Das „Zeitdrama", das soziales Elend in möglichst krasser Form schildert, beherrscht die Bühne. Den größten äußeren Erfolg haben freilich nicht die vereinzelten anständig gemeinten Stücke ehrlicher Kämpfer, sondern die geschäftstüchtigen Arbeiten der Konjunkturliteraten (zit. nach: *Weimarer Republik: Manifeste u. Dokumente*..., loc. cit., 545).

In der Literaturdiskussion der mittzwanziger Jahre gewann die Theorie der Neuen Sachlichkeit, so der Germanist H. Denkler, „den Rang einer nahezu ausschließlich geltenden Kulturdoktrin" (*Sache u. Stil: Die Theorie d. „Neuen Sachlichkeit" u. ihre Auswirkungen auf Kunst u. Dichtung*, Wirkendes Wort XVIII, 1968, 167). Doch hatte sie bereits 1930 „an Sympathie" verloren (W. Finck, *Neue Herzlichkeit*, Die Weltbühne XXV, 1930, 260) und wurde zusehends zum Gegenstand heftiger Kritik, von rechts wie von links (siehe unten, III. u. IV.).

Lit.: H. Denkler, Die Literaturtheorie d. Zwanziger Jahre: Zum Selbstverständnis d. literarischen Nachexpressionismus in Deutschland — Ein Vortrag, Monatshefte LIX, 1967; K. Prümm, Neue Sachlichkeit: Anmerkungen zum Gebrauch d. Begriffs in neueren literaturwiss. Publ., Zs. für dtsch. Philologie XCI, 1972; B. Witte, Neue Sachlich-

keit. Zur Lit. d. späten zwanziger Jahre in Deutschland, Études germaniques XXI, 1972; A. V. SUBIOTTO, ‚Neue Sachlichkeit': A Reassessment, in: Deutung u. Bedeutung, hg. von B. Schludermann, Den Haag 1973; J. HERMAND, Einheit in d. Vielheit? Zur Gesch. d. Begriffs ‚Neue Sachlichkeit', in: DERS., Stile, Ismen, Etiketten: Zur Periodisierung d. modernen Kunst, Wiesbaden 1978.

III. Als AUSDRUCK DES ZEITGEISTES wurde die als neu empfundene „Sachlichkeit" vor allem bekannt durch das Titellied der 1928 entstandenen Kabarettrevue *Es liegt in d. Luft* von M. Schiffer und M. Spoliansky:

1. Früher, das war'n einmal Zeiten!
Der Satz ist nicht zu bestreiten!
Man bestand von früh bis spät
nur noch aus Nervosität!
Starb das Vögelchen im Bauer,
trug gleich die Familie Trauer!
Heut ist eine andre Zeit!
Triffst zum Beispiel du Herrn Koch,
Fragst du ihn voll Sachlichkeit:
„Was Herr Koch? Sie leben noch."

Refrain
Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit,
Es liegt in der Luft eine Stachlichkeit,
Es liegt in der Luft und es liegt in der Luft, in der Luft!
Es liegt in der Luft was Idiotisches,
Es liegt in der Luft was Hypnotisches,
Es liegt in der Luft, es liegt in der Luft
Und es geht nicht mehr raus aus der Luft.

2. Was liegt heute in der Luft bloß?
Was ist heut bloß mit der Luft los?
Durch die Lüfte sausen schon
Bilder, Radio, Telephon.
Durch die Luft geht alles drahtlos,
Und die Luft wird schon ganz ratlos,
Flugzeug, Luftschiff, alles schon!
Hört, wie's in den Lüften schwillt!
Ferngespräch und Wagnerton,
Und dazwischen saust ein Bild.

Refrain
Es liegt in der Luft... [usw.]

3. Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden!
Glatt baut man die Hausfassaden!
Nächstens baut man Häuser bloß
Ganz und gar fassadenlos.
Krempel sind wir überdrüssig,
Viel zu viel ist überflüssig!
Fort die Möbel aus der Wohnung!
Fort mit was nicht hingehört!
Ich behaupte ohne Schonung:
Jeder Mensch, der da ist, stört!

Refrain
Es liegt in der Luft... [usw.]

(1) Im Bereich der PHILOSOPHIE, genauer: in der Phänomenologie nahm in den 1920er Jahre der Begriff „Sachlichkeit" eine zentrale Stellung ein, hatte doch M. Heidegger in seiner epochemachenden Abhandlung *Sein u. Zeit* ([Halle a. d. Saale 1927] Tübingen [15]1979) die Maxime seiner phänomenologischen Untersuchungsmethode im Sinne eines „zu den Sachen selbst" (27) formuliert. So hielt E. Utitz in seinen „Charakterologischen Studien zur Kultur der Gegenwart", die mit dem Titel *Die Überwindung d. Expressionismus* (Stuttgart 1927) erschienen, „die neue Sachlichkeit... für den einzig möglichen Weg":

Wohl versuchte ich [in einer früheren Arbeit] die Wertungen einer Zeit deutlich zu machen, aber gerade in ihrer zeitlichen Bindung, und so den törichten Schmähungen entgegenzuwirken, die etwa den Impressionismus in Bausch und Bogen als Oberflächenkunst ablehnten oder Futurismus und Kubismus als kaum glaubliche Entartungen. Diesem objektivierenden Streben will ich wieder folgen, allein nicht verhehlen, daß ich die neue Sachlichkeit — oder wie man sonst diese Strömung taufen mag — für den einzig möglichen Weg halte; nicht weil andere psychologisch ausgeschlossen sind, sondern weil er allein heute mir geboten scheint, soll nicht die drohende Kulturdämmerung furchtbare Wirklichkeit werden (9).

Im Zuge seiner an der Phänomenologie orientierten Daseinsanalyse geht es Utitz bei der Erläuterung einer „nachexpressionistischen Grundüberzeugung" u.a. um die Rolle der Kunst im Leben, um das, was er „das sachliche Wertsein" nennt:

Denn nicht Ausdruck, Trieb, Gefühl usw. stehen hier am Anfang, vielmehr das Sehen dessen, was überhaupt wertvoll „ist" im Leben, diese Orientierung am Seienden, diese denkbar schärfste Absage an jeden Autismus. Die seiende Welt wird bejaht... Man redet heute von der „Weltfrömmigkeit" jüngster Kunstströmungen (79);
Darum eben ist es nicht die Ästhetik oder das Schöne, die hier die Verbindung stiften und weihen; vielmehr: das sachliche Wertsein (96);
ders., *Über d. geistigen Grundlagen d. jüngsten Kunstbewegung* (Langensalza 1929): Hatte der Expressionismus das Wunderbare gleichsam jenseits der Welt gesucht, jetzt heißt es: diese bestehende Welt in ihrer Totalität anzuerkennen, in ihrer ganzen Wirklichkeit, und nun in ihr das Wunderbare zu entdecken. Daher die Rede von einer neuen Sachlichkeit oder auch von einem magischen Naturalismus. Doch auf die Worte kommt es nicht an, erfaßt man nur die Sache, um die es sich handelt (13);
Diese erneute Wendung zur Objektivität, zu dem ganzen Wertsein, sie dünkt uns gerade charakteristisch für jüngstes Streben. Das ist durchaus nicht gemeint im Sinne eines berechnenden Utilitarismus, der nur auf das Nützliche betriebsam bedacht ist. Denn eben er spiegelt alles in einseitiger Verzerrung und kennt im Grunde den Begriff der Objektivität, der vollen Wirklichkeit gar nicht. Wertvoll ist ihm doch nur, was ihm nützt. Die Hingabe an eine Sache um der Sache willen ist ihm letzthin fremd (22).

Für den Journalisten F. Matzke stellte „Sachlichkeit... das erste und durchgehendste Zeichen

unserer Generation" dar. Dabei unterschied er zwischen der „Sachlichkeit im Lebensstil" und „Sachlichkeit in den Methoden". Erstere sei die *„neue* Sachlichkeit", auf die es ihm ankommt:

Sachlichkeit, in: *Jugend bekennt: So sind wir!* (Lpz. 1930): Man kann gegen unsere *neue* Sachlichkeit den Einwand hören, „Sachlichkeit" habe es immer gegeben. Jede ehrliche Wissenschaft zum Beispiel sei stets und selbstverständlich sachlich gewesen. Dieser Einwand verwechselt Sachlichkeit in den Methoden mit Sachlichkeit im Lebensstil. Sachlichkeit in den Methoden hat es allerdings stets gegeben; in diesem Sinn wäre es in der Tat lächerlich, von einer *neuen* Sachlichkeit zu reden. Sachlichkeit in der Form des gesamten Daseins aber ist etwas durchaus anderes, liegt viel zentraler, greift viel weiter; schließt allerdings die Sachlichkeit in den Methoden (die „alte" Sachlichkeit) ein... Sachlichkeit ist ein Merkmal unserer Form, nicht unserer Inhalte. Es bedeutet nicht: selber Sache sein, sondern: sich sachlich verhalten — sich an die Sachen halten (41).

Ohne den Begriff als solchen in Frage zu stellen, bestritt R. Arnheim in seiner Besprechung von Matzkes Buch den Rang des Wortes im Sinne eines neuen Epochenbegriffes, einer neuen Lebenshaltung und neuen Weltanschauung. Vielmehr müßte die „Sachlichkeit", so Arnheim, zusammen mit dem Expressionismus „aus einem einheitlichen Prinzip zu erklären" sein, nämlich als „Protest gegen die Lebenshaltung des Vorkriegsbürgertums" (*Die Gefühle d. Jugend*, Die Weltbühne XXVII, 27. Januar 1931, 136). Dennoch ließ er dem Begriff der Sachlichkeit eine Bedeutung für Zwecke der Kulturgeschichte, was durch die Geschichtsschreibung selbst bestätigt wird. Eine Epochenzäsur wird normalerweise, ausgehend von der Weltwirtschaftskrise, die durch den amerikanischen Börsenkrach im Oktober 1929 ausgelöst wurde, um 1930 gesetzt. Rückblickend haben Historiker die Weimarer Republik in drei Phasen aufgeteilt: in die Zeit eines Expressionismus zwischen 1918 und 1924; die einer „Neuen Sachlichkeit" zwischen 1924 und 1929; und schließlich die Jahre einer erneuten Krise nach dem Wall Street Crash bis hin zur Machtergreifung Hitlers:

P. Gay, *Weimar Culture: the Outsider as Insider* (London [1969] ²1974): The time from November 1918 to 1924, with its revolution, civil war, foreign occupation, political murder, and fantastic inflation, was a time of experimentation in the arts; Expressionism dominated politics as much as painting or the stage. Between 1924 and 1929, when Germany enjoyed fiscal stabilization, relaxation of political violence, renewed prestige abroad, and widespread prosperity, the arts moved into the phase of ‚Neue Sachlichkeit' — of objectivity, matter-of-factness, sobriety. And then, between 1929 and 1933, the years of disastrously rising unemployment, government by decree, decay of middle-class parties, and resumption of violence, culture became less the critic than the mirror of events; the newspaper and film industries ground out right-wing propaganda, the best among architects, novelists, or playwrights were subdued or silent, and the country was inundated by the rising tide of ‚Kitsch', much of it politically inspired (125);

J. Hermand u. F. Trommler, *Die Kultur d. Weimarer Republik* (München 1978): Wenn man also überhaupt von einer Weimarer Kultur spricht und das Ganze nicht von vornherein als weiterwirkenden Wilhelminismus oder als Inkubationszeit des Faschismus hinstellt, kann man eigentlich nur die progressiven Elemente innerhalb dieses Spannungsfeldes hervorheben.
Diese Kräfte kommen in drei verschiedenen Wellen zum Durchbruch, die ungefähr den drei Phasen der Weimarer Republik entsprechen: 1. in Form eines weiterwirkenden und erst jetzt wirklich „zu sich selbst" kommenden Expressionismus, dessen revolutionäre Grundantriebe auch in Neben-Ismen wie dem Dadaismus und Konstruktivismus erhalten bleiben; 2. in Form einer stärker republikbezogenen Neuen Sachlichkeit zwischen 1923 und 1929, die bei dem Versuch, auch das noch weitgehend monarchistisch gesinnte Bürgertum in die Republik zu integrieren, trotz mancher höchst fortschrittlichen Elemente zugleich eine gewisse Tendenz innerhalb des kapitalistisch dirigierten Kunst- und Kulturbetriebes fördert; 3. in Form eines Vorstoßes der Linken, der gegen Ende der Republik immer schärfere Konturen annimmt und schließlich die Kunst — ob nun im Bereich der linken Materialästhetik oder im Rahmen einer proletarischen Gegenöffentlichkeit — nur noch als Waffe gegen die Bourgeoisie gelten läßt (112).

(2) Die Mehrdeutigkeit des dtsch. Wortes Sachlichkeit — eine Mehrdeutigkeit, von der die Begriffsgeschichte Zeugnis ablegt — steht einer angemessenen ÜBERSETZUNG IN ANDERE SPRACHEN im Wege. Wie das oben (III. (1)) angeführte Zitat von P. Gay belegt, wird die dtsch. Bezeichnung Neue Sachlichkeit unverändert in andere Sprachen übernommen. Der Kulturhistoriker J. Willett hat zwar den häufig benutzten engl. Terminus „New Objectivity" erwähnt, doch zugleich auf die damit verbundene Sinnentstellung hingewiesen. Der Titel von Willetts Buch, aus dem im folgenden zitiert wird, könnte allerdings auch als Übersetzungsversuch mißverstanden werden:

The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917—33 (London 1978): All the same, the idea [of „Sachlichkeit"] is rather more complex than the popular notion of it, and the word „objectivity" soon becomes an obstacle to understanding. For where the „Gegenstand" was the object... as it concerned the Constructivists — i.e. the actual concrete thing — a „Sache" is a fact, a matter, a „thing" in a more abstract sense. Its quality of „Sachlichkeit" then implies objectivity in the sense of a neutral, sober, matter-of-fact approach, thus coming to embrace functionalism, utility, absence of decorative frills. To render „Die neue Sachlichkeit" therefore by „The new objectivity", as is commonly done in English-speaking countries, is only partially right, and we have to be careful not to let the looseness of the term lead us to use it in contexts where the Germans would not have used it themselves (112).

Analog zu der engl. Übersetzung, reden die Italiener von „Nuova Oggettività" (etwa E. Bertonati, *Aspetti della Nuova Oggettività*, Florenz 1968). In seiner Hindemith-Studie aus dem Jahr 1958 benutzte G. Turchi sowohl den dtsch. Terminus (etwa mit der Überschrift „‚Neue Sachlichkeit' e neoclassicismo") als auch die Übersetzung „neo-obbiettivismo"; letztere gebrauchte Turchi im Zusammenhang mit einer „polemischen Haltung gegen ‚l'art pour l'art'":

Paul Hindemith (L'Approdo mus. I, 1958): Ma, in ultima analisi, i moventi primi di queste tendenze risalgono sempre alle posizioni polemiche del neo-obbiettivismo contro „l'art pour l'art", contro l'arte-tempio, e quindi a favore di un'immissione violenta e indiscriminata della vita spicciola, quotidiana, nel mondo dell'artista e della sua poetica (37).

IV. Kaum war das Schlagwort Neue Sachlichkeit in Umlauf gekommen, so wurde schon von Seiten der Ideologiekritik gegen das Phänomen polemisiert. Eine der ersten Kritiken, die sich nicht nur in der Musik als richtungweisend gezeigt hat, stammte von H. Eisler. Sie erschien in einem kritischen Rückblick auf das Jahr 1927, den Eisler für die kommunistische Zeitung *Die Rote Fahne* schrieb. Er übernahm für diese „Moderichtung" die Bezeichnung „bornierter Realismus" und verwarf die mus. Variante als „nur ein tönendes Spiel":

Konzert u. Oper 1927 (Die Rote Fahne XI, 1. Januar 1928): Die neuen Werke, die in den Sinfoniekonzerten und Kammermusikveranstaltungen auftauchten, zeigten, daß die Moderichtungen der übrigen Künste auch in die Musik eingedrungen sind. Die „neue Sachlichkeit", die Genosse Durus hier sehr treffend als „bornierten Realismus" bezeichnet hat, fängt an, auch in der Musik ihr Unwesen zu treiben. Die intelligentesten unter den jungen Komponisten, die mehr oder weniger klar spüren, daß sie nichts, gar nichts zu sagen haben, erklären: Wir wollen keinen Ausdruck mehr in unserer Kunst. Das Pathos Beethovens ekelt uns an. (Es ist bezeichnend, wie auch in der Kunst die Bourgeoisie ihre revolutionäre Vergangenheit verleugnet.) Weg mit dem Gefühl! Schluß mit der Romantik! (Ein Begriff, den sie gar nicht verstehen.) Musik soll nur ein tönendes Spiel sein, sie soll die Spielfreudigkeit des Interpreten anregen und dem guten Bürger eine angenehme Zerstreuung verschaffen (zit nach: ders., *Musik u. Politik*, Schriften I, Lpz. 1973, 56).

Am 3. Juli desselben Jahres unternahm Eisler anläßlich einer Aufführung von P. Hindemiths *Cardillac* den Versuch, „die Objektivierung der Musik" im Sinne des marxistischen Basis-Überbau-Modells zu analysieren. Seine Kritik, ebenfalls in der *Roten Fahne* veröffentlicht, trug die Überschrift *Relative Stabilisierung d. Musik*. Obwohl der Terminus Neue Sachlichkeit nicht ausdrücklich vorkommt, verdient der Art. insofern ausführlich zitiert zu werden, als er das Vorbild für viele spätere Angriffe gegen den Begriff der Neuen Sachlichkeit geliefert hat. Seine These ist, die Objektivierung in der Musik sei als eine kleinbürgerliche Reaktion auf die relative wirtschaftliche Stabilisierung zu verstehen:

Das neue Schlagwort, das die bürgerlichen Musiker auf ihrer verzweifelten und hoffnungslosen Suche nach einem Inhalt ihrer Kunst gefunden haben, heißt: Objektivierung der Musik. Das bedeutet: eine Rückkehr zu den alten Formen der vorklassischen Musik, eine Abkehr von der Ausdrucksmusik des 20. Jahrhunderts...
Hier wünscht anscheinend eine kleine Schicht von Künstlern aus der Gegenwart so auszutreten, wie man aus der Schule austritt. Hier wirkt die Hilflosigkeit gegenüber der Situation ihrer Klasse geradezu tragisch. Aber: der moderne Musiker bejaht ja alle technischen Errungenschaften der Gegenwart. Er benützt sie. Er liebt die Großstadt, ihren Lärm, er ist verliebt in den präzisen Rhythmus der Maschinen. Nur die Menschen, die diese Maschinen bedienen, interessieren ihn nicht. Und in seiner Kunst strebt er den höchsten Grad der Ausdruckslosigkeit, der Objektivierung an...
Der bürgerliche Musiker, auf der Suche nach einem Inhalt seiner Kunst, propagiert, da er keinen findet, die Inhaltslosigkeit als Zweck und Sinn seiner Kunst. Unfähig, die gesellschaftliche Situation zu verstehen, schreibt er Musik, die über alles Menschliche erhaben ist (loc. cit., 80).

Ähnlich argumentierte etwa S. Kracauer in seiner Kritik des oben, III. (1) zit. Buches *Jugend bekennt* von F. Matzke. Sachlichkeit wird mit Flucht vor der Wirklichkeit gleichgesetzt:

Neue Jugend? (Die neue Rundschau XLII, 1930, H. 1): Was bedeutet also faktisch die Sachlichkeit Matzkes und seiner Schar? Nichts weiter als eine *Flucht*. Da das Bürgertum seine früheren Maskeraden vernutzt hat, andrerseits sich um keinen Preis Rechenschaft über unsere gesellschaftliche Situation und die Notwendigkeit ihres Wandels ablegen will (und kann), ist seine Jugend einfach „sachlich" geworden (140).

In einer mit *Linke Melancholie* überschriebenen Kritik an E. Kästners Gedichtband *Ein Mann gibt Auskunft* versuchte W. Benjamin eine „linke Intelligenz" bloßzulegen. Deren politische Bedeutung, so Benjamin, „erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen":

Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtband (Die Gesellschaft VIII, 1931): Der Expressionismus stellte die revolutionäre Geste, den gesteilten Arm, die geballte Faust in Papiermaché aus. Nach diesem Werbefeldzug schritt sodann die Neue Sachlichkeit, aus der die Kästnerschen Gedichte stammen, zur Inventur...
An diesen angeblichen Schablonen glaubt eine neunmalweise Ironie viel mehr als an den Dingen selbst zu haben, treibt großen Aufwand mit ihrer Armut und macht sich aus der gähnenden Leere ein Fest. Denn das ist das Neue an dieser Sachlichkeit, daß sie auf die Spuren einstiger Geistesgüter sich soviel zugute tut wie der Bürger auf die seiner materiellen. Nie hat man in einer ungemütlichen Situation sich's gemütlicher eingerichtet (182).

In einem um 1935 verfaßten Brief an E. Bloch schrieb B. Brecht von einer „Flucht in die Sachwerte“:

Briefe 1913—1956 (Bln 1983): Die neue Sachlichkeit kam mit der Rationalisierung der Industrie bei Gründung der Monopole. Das war eine Festigung durch Zusammenbruch! (Inflation: Flucht in die Sachwerte) (244).

Bloch selbst entwarf in mehreren kleinen Essays, die unter dem Titel *Erbschaft dieser Zeit* ([Zürich 1935] Ffm. 1962) erschienen, eine grundlegende Kritik an der „neuen Sachlichkeit“. Diese sei Ausdruck jener engen Verflechtung zwischen Großkapital und Kultur, die Bloch als „Gleichzeitigkeit“ umschreibt; sie zeichne sich vor allem durch eine Oberflächlichkeit aus, welche Einsichten in die wirklichen gesellschaftlichen Verhältnisse mehr verhindere als ermögliche:

Die Entseelung des Lebens, das zur Ware-Werden der Menschen und Dinge wird poliert, als sei es in Ordnung, ja, die Ordnung selbst. Hier ist neue Sachlichkeit die oberste, auch unkenntlichste Form der Zerstreuung; sie ist es als Ablenkung durch „ehrliche“ Form. Es ist aber nur die Ehrlichkeit des Vordergrunds, und sie gibt keine Handhabungen, nicht den geringsten Schnörkel zur weiteren Prüfung; ein glattes Gesicht schützt krumme Wege...
Ihr [der neuen Sachlichkeit] Licht, ihre Heiterkeit, ihre Klarheit markieren den Teil fürs Ganze, das Schaufenster fürs Geschäft. Das erklärt die aufdringliche Heiterkeit (in einem durchaus öden Leben), die aufdringliche Klarheit und Nüchternheit (vor einem durchaus zweideutigen Hintergrund); das erklärt noch die aufdringliche Festigkeit der Form (in einem durchaus kritischen und labilen Dasein). Selbst das Bestechende der Formverhärtung entspricht noch der Erholung des Kapitals, die um die gleiche Zeit geschah; Form und Kapital machten übereinstimmend, im Nachkrieg, fest (216);
Die Sachlichkeit dieser Art erlangt natürlich, wie in der Wirtschaft so in der Baukunst so in der Ideologie, erst recht nur Fassade; hinter den eingebauten Rationalitäten bleibt die volle Anarchie der Profitwirtschaft (217);
Seit 1922 war der Expressionismus verleumdet; Noskes Feldzüge, der Wunsch nach Ruhe und Ordnung, die Lust an den gegebenen Verdienstmöglichkeiten und an der stabilen Fassade haben ihn erledigt. Diese Lust hieß „Neue Sachlichkeit“; sie führte zwar von allzu verstiegenen Träumen zuweilen wieder zur Welt zurück, aber sie verschwieg den Wurm in dieser Welt, sie wurde buchstäblich die Malerei übertünchter Gräber (256).

In seiner Abh. *Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik* (Zs. für Sozialforschung I, 1932), in der er eine Typologie zeitgenössischer Musik herausarbeitete, unterschied Th. W. Adorno zwischen „moderner Musik“ (Schönberg-Schule), „Objektivismus“ (Strawinsky), „Surrealismus“ (Weill) und „Gebrauchsmusik“ (Hindemith). Den zweiten Typ, den „Objektivismus“, bringt er mit dem Begriff der Neuen Sachlichkeit in Verbindung. Unter „Objektivismus“ versteht Adorno eine Musik, die meist auf „vergangene Stilformen“ zurückgreift, „die sie der Entfremdung enthoben meint, ohne zu sehen, daß sie in völlig verändertem Musikmaterial nicht wiederherstellbar sind“ (108):

Insofern diese Musik, ohne sich auf eine gesellschaftliche Dialektik einzulassen, im Bilde eine nichtexistente „objektive“ Gesellschaft oder, nach ihrer Intention „Gemeinschaft“ zitieren möchte, mag sie Objektivismus heißen (108);
In der Breite seiner Produktion aber strebt der Objektivismus, als „neue Sachlichkeit“ seine Arriviertheit und Zeitgemäßheit geflissentlich betonend, die alten und vermeintlich ewigen Modelle gerade auf das aktuelle Material anzuwenden...
Die vor-arbeitsteilige, statisch-naturhafte Formung eines höchst differenzierten, in sich alle Merkmale der Arbeitsteilung aufweisenden Materials: das ist das Ideal des musikalischen Objektivismus (116);
Gemeinsam ist den objektivistischen Musiken nur eines: die Intention der Ablenkung vom gesellschaftlichen Zustand (121).

Werden alte stilistische Mittel, ohne daß „der Schein von Totalität“ entsteht, in offenbar kritischer Absicht eingesetzt, so bleibt die Musik in Adornos System dem Verdacht, an einer „neuen Sachlichkeit“ teilzuhaben, fern. Sie wird eher dem Surrealismus zugeordnet, wie etwa die Musik K. Weills:

Th. W. Adorno, *Mahagonny* (Der Scheinwerfer III, 1930): Diese Musik... aus Trümmern der vergangenen Musik ist gänzlich gegenwärtig. Ihr Surrealismus ist von aller neuen Sachlichkeit und Klassizität radikal verschieden. Sie geht nicht darauf aus, die zerstörte bürgerliche Musik zu restituieren, ihre Formen, wie man das heute zu nennen beliebt, „wiederzubeleben“ oder das Präterium durch Rekurs aufs Plusquamperfekt aufzufrischen; sondern ihre Konstruktion, ihre Montage des Toten macht es als tot und scheinhaft evident und zieht aus dem Schrecken, der davon ausgeht, die Kraft zum Manifest (zit. nach: *Moments mus.*, Ffm. 1964, 138).

Die ideologiekritische Deutung des Begriffs Neue Sachlichkeit fand in neuerer Zeit vor allem in H. Lethen einen streitbaren Vertreter (*Neue Sachlichkeit: Studien zur Lit. d. „Weißen Sozialismus“*, Stuttgart 1970). „Sachlichkeit“ wird bei Lethen als „Normbegriff der herrschenden Klasse“ definiert; sie impliziere die Verwirklichung eines „Weißen Sozialismus“, das heißt „Rationalisierung der Herrschaft auf höchstem technologischen Niveau“ und „Unkenntlichmachung der Klassengesellschaft“ (8). So erscheint die Literatur, die diesen Kriterien entspricht, als „kulturelle Repräsentanz des Kapitalismus“ (45), sie nährt die „Illusionen vom ‚herrschaftsfreien Apparat‘ der Technokratie“ (62).
An Lethen anknüpfend, setzte sich H. Fladt auf mus. Gebiet mit *Eisler u. d. neue Sachlichkeit* (in: *Hanns Eisler*, Das Argument, Sonderbd. V, Bln 1975, 86—96) auseinander:

Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ deckt wesentlich Überbauerscheinungen in der relativen Stabilisierungsphase des Kapitalismus in Mitteleuropa, die (mit geringfügigen

Unterschieden in einzelnen Staaten) die Jahre 1924 bis 1929 umfaßt (86).

Auch hier bleibt Neue Sachlichkeit ein vorwiegend negativer Begriff; Abgrenzungen werden prinzipiell nach politischen Kriterien bestimmt:

Indifferenter Selbstzweck neusachlicher Kunstproduktion kennzeichnete die bürgerlich-liberale Avantgarde mit ihrem bornierten Abziehbild-Realismus, ihren Genre-Bildern in Literatur und Bildender Kunst, romantischen Darstellungen der Produktionssphäre, modischleeren Funktionalismen (partiell im Bauhaus), ihren spielfreudigen motorischen Gebrauchsmusiken und musikalischen Materialexperimenten. Ebenso aber konnten Elemente der Neuen Sachlichkeit dazu eingesetzt werden, die Abhängigkeiten und widersprüchlichen Beziehungen von Dingen, Subjekten, Produktivkräften, Produktionsverhältnissen durchschaubar zu machen. Linksbürgerliche und kommunistische Künstler benutzten gleichermaßen neusachliche Errungenschaften, die aufklärerische, realistische und agitatorische Funktionen zu erfüllen vermochten (87 f.).

Von denselben ideologischen Unterscheidungen ausgehend, erprobte J. Hermand eine politische Ehrenrettung des Begriffs der Neuen Sachlichkeit, indem er eine „revolutionäre" gegen eine „falsche" Variante ausspielte:

Einheit in d. Vielheit? Zur Gesch. d. Begriffs „Neue Sachlichkeit", in: *Stile, Ismen, Etiketten: Zur Periodisierung d. modernen Kunst* (Wiesbaden 1978): Das Positive an der Kunst der zwanziger Jahre ist... nicht die üblicherweise so bezeichnete Neue Sachlichkeit, die meist weder neu noch wirklich sachlich ist, sondern die Neue Sachlichkeit der expressionistischen Kunsttradition, deren revolutionäre, weltverändernde Tendenz vor allem von der linken Materialästhetik aufgegriffen wird. Jenseits des bloßen Technizismus der falschen Neuen Sachlichkeit werden hier jene Kunstformen des „wissenschaftlichen Zeitalters" entwickelt...
Es waren daher der Expressionismus und die Kunst der Linken und der späten zwanziger Jahre, welche die Nazis, als die rabiateste Kampfgruppe aller spätkapitalistischen Ideologien, sofort mit Verdammung belegten, während die Neue Sachlichkeit zum Teil auch im Dritten Reich weiterblühen konnte (93).

Der Wahrheitsgehalt eines derart definierten Terminus steht und fällt mit dem Erfolg einer Analysemethode, welche Kunstwerke zum Gegenstand einer soziologischen Dechiffrierung macht. Zwar bleibt der soeben zitierte Ansatz unentbehrliches Dokument der Begriffsgeschichte. Doch ist seine historiographische Brauchbarkeit, angesichts der Schwierigkeit, zwischen „richtig" und „falsch", „fortschrittlich" und „reaktionär", objektiv zu unterscheiden, eher fraglich.

Lit.: G. Schubert, Aus d. mus. Vorgesch. d. Neuen Sachlichkeit, Mf XXIX, 1976; S. Schibli, Zum Begriff d. Neuen Sachlichkeit in d. Musik, Hindemith-Jb. IX, 1980; St. Hinton, Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit, ibid. XIV, 1985.

Stephen Hinton, Berlin 1989

Neuromantik

Neuromantik ist ein Ausdruck, der, ebenso wie Romantik, aus der Theorie und Kritik der Literatur in die der Musik übernommen wurde. Er bezeichnet eine spätere Romantik, die von einer früheren abhängig ist und sie erneuert oder fortsetzt.

I. In der Literaturkritik sind (nach R. Grimm) die Ausdrücke Neuromantik, neuromantisch und Neuromantiker (deren begriffsgeschichtliche Trennung überflüssig pedantisch wäre) seit dem Anfang des 19. Jh. nachweisbar. Man kann vier Stufen der Begriffsentwicklung unterscheiden: Gemeint sind mit dem Terminus oder der Gruppe von Termini (1) die Romantik um 1800, abgehoben von der des Mittelalters, (2) die frz. Romantik und deren jungdeutsche Anhänger seit 1830, (3) das romantische Epigonentum um und nach 1850 und (4) die romantische Reaktion gegen den Naturalismus um 1900. Von den vier Bedeutungsstufen war für die mus. Publizistik die erste irrelevant (da von einer mus. Romantik des Mittelalters, von der die des frühen 19. Jh. abzuheben war, nicht die Rede sein konnte), die zweite entscheidend, die dritte nur indirekt wirksam und die vierte von geringer Bedeutung.

II. In der dtsch. mus. Publizistik seit 1833 bezieht sich der Ausdruck neuromantisch, sei es in apologetischer oder polemischer Färbung, auf die vom juste-milieu sich abgrenzende, an Beethovens späte Werke anknüpfende Musik seit 1830, die von der Generation der um 1810 geborenen dtsch. und frz. Komponisten getragen wurde.

III. Daß R. Wagner 1851, obwohl er selbst zur Generation der Neuromantiker gehörte, den Ausdruck Neuromantik polemisch gebrauchte – er koppelte unter dem Stichwort Meyerbeer mit Berlioz zusammen –, ist begriffsgeschichtlich als Folge einer Distanzierung von der frz. Neuromantik zu verstehen, zu der sich auch Schumann, nach anfänglicher Sympathie, bereits 1837 gedrängt fühlte.

IV. Seit 1860 wurde von Historikern der Begriff der Neuromantik auf Schumann, Mendelssohn und deren Umkreis eingeschränkt, unter Ausschluß von Wagner, Liszt und Berlioz, denen inzwischen das Etikett „neudeutsch" (so absurd die Bezeichnung für Berlioz erscheint) angeheftet worden war.

V. Dagegen wurden in der musikhistorischen Literatur seit 1909 gerade umgekehrt unter dem Stichwort neuromantisch – das nunmehr mit neudeutsch austauschbar war – Wagner, Liszt und Berlioz sowie deren Anhänger und Nachfolger verstanden, während Mendelssohn und Schumann, zusammen mit Weber und Schubert, zu den Romantikern oder Altromantikern gezählt wurden. Allerdings konnte sich der Ausdruck Neuromantik nicht als Bezeichnung einer von der Romantik durch eine geistesgeschichtliche Zäsur getrennten Stilepoche durchsetzen, da er niemals einen von der Romantik in den Grundzügen abweichenden Stil, sondern stets eine spätere Entwicklungsphase der Romantik selbst meinte: ein Neuromantiker ist immer auch ein Romantiker.

VI. Die Romantik um 1900 wurde in der Musik – in der sie, anders als in der Literatur, keine Restauration, sondern eine Fortsetzung war – nur vereinzelt und zögernd Neuromantik, im allgemeinen dagegen Spätromantik genannt.

I. (1) Fr. Bouterwek (*Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit seit d. Ende d. dreizehnten Jh.*) sprach (nach Grimm 39) 1809 von Shakespeares „neu-romantischem Geschmack" im Unterschied zum „alt-romantischen" des Mittelalters (VII, 224), 1812 von „neuen Romantikern" der Zeit um 1800 (IX, IX) und 1819 in Bezug auf Fr. Schlegels *Alarcos* von einem „neu-romantischen Trauerspiele" (XI, 459). Das Substantiv Neuromantik erscheint zunächst in der Presse: im Morgenblatt vom 4. Mai 1811 ist spöttisch von einer „geheimen Akademie der Neu-Romantik" die Rede (Grimm 39).

(2) 1833 erschien in Leipzig das Buch *Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältniß zu der geistigen Entwickelung des französischen Volkes* von V. A. Huber (Grimm 42f.). Huber betont – wie vor ihm L. Börne und H. Heine, die aber das Wort neuromantisch nicht gebrauchten – den schroffen inneren Abstand zwischen der liberalen oder sogar revolutionär gestimmten frz. Neuromantik, deren Wortführer V. Hugo war, und der (auf ihrer späteren Entwicklungsstufe) eher restaurativen dtsch. Romantik. Hubers von konservativer Gesinnung getragene Polemik gegen die Neuromantik forderte die Gegenkritik K. Gutzkows heraus, der als Sprecher der Jungdeutschen deren Vorbild, die frz. Neuromantik, in Schutz nahm (Grimm 43f.).

(3) 1851 polemisierte Gutzkow (ohne darauf zu verzichten, das Wort neuromantisch auch für die liberalen Tendenzen der 1830er und 1840er Jahre zu verwenden) im Vorwort zu einem Neudruck des Romans *Wally, die Zweiflerin* gegen „neuromantischen Märchenquark" und „Sonntagsnachmittagslyrik mit Goldschnitt für Geheimratstöchter" (Grimm 47f.), also gegen die Epigonen der dtsch. – nicht der frz. – Romantik. (W. Niemann sprach 1913, um analoge Phänomene in der Musik der Jahrhundertmitte zu treffen, von einer „Nachromantik" [s. unten V.]).

(4) In der Literaturwissenschaft bezeichnet seit dem Anfang des 20. Jh. (L. Coellen, *Neuromantik*, Jena 1906) der Ausdruck Neuromantik, dessen frühere Bedeutungsstufen in Vergessenheit gerieten, ausschließlich eine „bewußte Reaktion auf den Naturalismus" in der dtsch. und der frz. Dichtung um 1900 (H. Prang, Art. *Neuromantik*, in: *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.*, Bd. II, ²1965, 678).

II. „Man weiß", schrieb R. Schumann 1843 in einer Rezension über Lieder von R. Franz, „daß in den Jahren 1830–34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u.a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte" (III, 153). Daß diese „Reaktion", die den Fortschritt in eine „neue poetische Zeit" (Schumann I, 50 [1835]) anbahnte, manchmal als Neuromantik bezeichnet wurde, war weniger in einem Gefühl der Abhängigkeit von der Romantik Webers und Schuberts, als vielmehr darin begründet, daß man sich (1) einer inneren Nähe zu den Jungdeutschen und deren Vorbild, der frz. Neuromantik, bewußt war und (2) das Werk Beethovens, das von E. T. A. Hoffmann als Inbegriff mus. Romantik gerühmt worden war, fortzusetzen glaubte.

(1) In einem Aufsatz *Die Davidsbündler*, der anonym im Dezember 1833 in der Zeitschrift *Der Komet* erschien, zitierte Schumann, in der Maske Florestans, den Ausdruck neuromantisch als Bestandteil eines Vokabulars, das die Gegner der neuen Musik der 1830er Jahre benutzten, um gegen sie zu polemisieren:

Anders aber als die, die immer über Genialitätsfrechheit, Verachtung aller geachteten Formen, neuromantisches Rolandswüthen schreien, finde ich in der neuen Musik eher etwas Gedrücktes, Schmerzhaftes, Halbwahres, das der alten freilich fremd war (nach F.G.Jansen, *Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- u. Drangperiode*, Lpz. 1883, 15).

1836, in einer Rezension von Werken Kalliwodas, machte sich Schumann die Sprache der Gegner („Die Formverächter, die Genialitätsfrechen"), wenn auch in ironischer Brechung, zu eigen. Obwohl von Romantikern statt von Neuromantikern die Rede ist (es ist der wesentliche Zug der Neuromantiker, daß sie, in einer prosaischen, dürftigen Zeit, dennoch Romantiker sind), handelt es sich unverkennbar um eine Parallelstelle; und sie ist insofern aufschlußreich, als die politischen Implikationen („Liberale", „phrygische Mützen"), also die Affinität zum Jungen Deutschland und zur frz. Neuromantik, deutlicher als 1833 hervortreten:

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Alt wie Jung vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet (I, 159f.).

Bereits ein Jahr später, 1837, zeigt Schumann nicht nur – wie vor ihm L.Tieck – Überdruß an der verschlissenen Vokabel Romantik, sondern er grenzt außerdem das eigene Kunstgefühl schroff von dem der frz. Neuromantiker ab, denen er „Materialismus" vorwirft, ohne daß es deutlich wäre, wen er meint: lediglich Charles Alkan, dessen *Trois grandes études* op. 15 ihn erschreckten, und den verabscheuten Meyerbeer oder auch Berlioz, von dem er nach dem Lob der *Symphonie fantastique* allmählich abrückte (*Die Teufelsromantiker*: II, 191):

Ich bin des Wortes „Romantik" von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch – wollte ich unsern jungen Seher [Stephen Heller] kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben, hinklecksenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus (II, 42).

(2) Beethovens Spätwerk bildete, wie A.Schering erkannte, den „Angelpunkt des gesamten Denkens und Schaffens der Neuromantiker" (49). Es war die „Romantik" Beethovens, von der sich die Neuromantiker getragen fühlten. 1836, in einer Rezension von Schumanns fis-moll-Sonate, schrieb I.Moscheles:

Die Kunst bleibt nie stehn, sagen diese [die „Beethovener", die sich „zu des Meisters letzten Werken hingezogen" fühlen], und so glaubten sich ihre jüngsten Priester berufen, ihr fortzuhelfen, die Grenzen ihres Reichs noch zu erweitern und da noch fortzuschreiten, wo Beethoven schon überschritten hatte. Es entwickelte sich eine neue romantische Richtung. Sie bietet schöne Sprossen und Blüten, aber noch zu wenig Früchte, als daß man ihr schon unbedingt den Namen einer Schule zugestehen könnte (NZfM 1836, nach Schering 50f.)

1840 erklärte J.Becker in *Der Neuromantiker* – einem novellistisch-essayistischen Mischgebilde, das „musikalischer Roman" genannt wurde – Beethoven sogar zum „Begründer" einer „neuromantischen Schule":

Beethoven war der Begründer einer neuen Epoche der Musik. Unsere Mitgenossen bezeichnen sie mit dem Namen: „neuromantische Schule". Sie ist eine Erscheinung, welche theils in dem Entwickelungs- und Bildungsgange der Kunst begründet liegt, theils von dem entschiedenen Einflusse der Zeit mit ihrem gewaltigen Geiste Zeugniß ablegt (Bd. I, Lpz. 1840, S. III).

Mit anderen Worten: in den Vorstellungen, die sich mit dem Ausdruck neuromantisch verbinden, gehen der Geist der Spätwerke Beethovens und der der Julirevolution ineinander über. In einer Anmerkung zu dem Terminus „neuromantische Schule" meint Becker allerdings: „Warum und mit welchem Rechte? – lassen wir unerörtert, da uns nicht der Name, sondern die Sache gilt". In der Nomenklatur fühlte man sich, wie auch die Schumann-Zitate zeigen, unsicher. G.W.Fink, der Redakteur der (Leipziger) *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, hatte bereits 1838, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Beckers „musikalischem Roman", gegen den Ausdruck „neu-romantische Schule" – dem auch Moscheles mit Skepsis begegnete – protestiert: wo Normen nicht aufgestellt, sondern umgestoßen würden, könne von einer Schule nicht sinnvoll die Rede sein:

Die neu-romantische Schule ist nun so oft in die Federn gelaufen, daß der Name beinahe einen gewissen Klang gewonnen hat. Für und wider ist bereits manche Deklamazion erlassen worden: ob aber der Sache selbst ein gesunder Begriff zum Grunde liegt, das ist die Frage; denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein... Wollte man etwa Beethoven als Oberhaupt dieser sogenannten Schule angeben, wie man es gerne thut: so wäre der Stammvater freilich angesehen und wichtig genug, und seine Kinder könnten sich etwas auf ihn einbilden. Allein Beethoven ist nichts weniger als ein Schulvorsteher... durch sein Vorbild ist er Lehrer der Welt, namentlich der verständigen, nicht aber vorzugsweise der Neuromantiker. Von besondern Lehrsätzen derselben hat sich bis jetzt noch gar nichts vernehmen lassen: im Gegentheil ist es das Niederreißen aller Lehrsätze, nämlich mit dem Munde und in gedruckten Redensarten, wodurch man sich nebelnd und schwebelnd geltend zu machen sucht (AmZ XL, 10. Oktober 1838, Sp. 665).

Vom polemischen Ton geht Fink dann zu einem gelassenen über:

Gibt es also nach unserer Überzeugung in der That gar keine musikalisch neuromantische Schule, so gibt es doch Neuromantiker, die in einer vielbewegten, zum Theil übersättigten Zeit neue Richtungen in Kunst und Wissenschaft zu suchen aufgeregt wurden. Und diese verdammen wir nicht (Sp. 666).

Fink nennt Chopin, weicht aber einer ästhetischen Entscheidung aus, indem er Parteimeinungen, über die er sich erhaben dünkt, einander entgegensetzt:

Wie sehr das Gefühl im Stande ist, gerade das Entgegengesetzte in sich aufzunehmen und von beiden Parteien es für das allein Rechte auszugeben, das beweist sich auffallend an einem der vorzüglichsten unter den Neuromantikern, an Fr.Chopin. Es gibt eine Partei, die in Vergnügen schwelgt, schwimmt ihr Gefühl in den mondbeglänzten Wogen seines Tonmeeres...

Andere dagegen, und nicht ungebildete, fühlen sich davon zurückgestoßen, und meinen noch billig zu sein, wenn sie es wüst und graus nennen (Sp. 667).

III. In den 1830er und 1840er Jahren war der Ausdruck Neuromantik eine Parole im aktuellen Kunststreit, und die Bedeutungsfärbungen, die er annahm, hingen von der Stimmung ab, mit der man dem literarischen Vorbild, der frz. Neuromantik, und dem politischen Hintergrund, der Julirevolution und der Julimonarchie, begegnete. Die Identifikation und der Enthusiasmus der frühen 1830er Jahre gingen allmählich in Skepsis und Resignation über, und das Wort Neuromantik, zunächst eine Chiffre für eine „neue poetische Zeit", die anzubrechen schien, wurde – in distanziertem Ton bei Schumann 1837, in polemischem bei Wagner 1851 – zu einem Etikett für mus. Phänomene, aus denen man den Ungeist der Julimonarchie herauszufühlen glaubte. Wagner faßte in *Oper und Drama* (1851) unter dem Schlagwort Neuromantik – in seltsamer Koppelung – Meyerbeer und Berlioz zusammen:

Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerten Gegenstande loslöst und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d.h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d.h. die neueste Mode ihr zuführen kann (III, 275).

Die „absolute", vom „ausdruckswerten Gegenstande" losgelöste Musik (und nichts anderes bedeutet in Wagners Sprache der Ausdruck „absolute Musik", der auch den Operntypus Rossinis und Meyerbeers umfaßt) sucht „fremdartig" zu erscheinen, um zu frappieren, und eines der Mittel, zu denen sie greift, ist die „historische" Maskierung:

Der Jargon, den somit der Komponist erfand, um – der historischen Absicht zulieb – fremdartig zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erscheint, sondern das Kleid ist, welches wir alle tragen, die Sprache, die wir alle sprechen. Der Komponist muß verzweifeln, sich durch seine eigenen Erfindungen somit immer wieder in dem Bestreben, fremdartig zu erscheinen, behindert zu sehen, und er muß notgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein für allemal fremdartig zu erscheinen, sobald er seinen Beruf zur „historischen" Musik erfüllen will. Er muß daher ein für allemal darauf bedacht sein, selbst den entstelltesten Ausdruck – weil er einmal durch ihn zur modischen Gewohnheit gemacht worden ist – in sich wiederum zu entstellen... Hiermit ist denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Historischen" hat zur hysterischen Verrücktheit geführt, und diese Verrücktheit ist zu unserer Freude, bei Licht besehen, gar nichts anderes, als – wie nennen wir es gleich? – Neuromantik (III, 275 f.).

Daß Wagner außer Meyerbeer, dem mus. Repräsentanten der Julimonarchie, auch Berlioz zu den Neuromantikern zählte, war weniger in dessen Affinität zur literarischen Neuromantik als vielmehr in einer geschichtsphilosophischen oder geschichtsmythologischen Konstruktion begründet, die zeigen sollte, daß die bisherige Musikgeschichte nichts als eine Verkettung von Irrtümern war, die einzig das Musikdrama aufzuheben vermochte. Die Berliozsche Orchestertechnik, einerseits hervorgegangen aus einem „Mißverständnis" Beethovens, bildet – nach Wagner – andererseits eine Voraussetzung des Meyerbeerschen Operntypus:

Was er [Meyerbeer] daher von seinem Dichter [Scribe] verlangte, war gewissermaßen eine Inszenesetzung des Berliozschen Orchesters (III, 300).

Die Bestimmungsmerkmale, durch die in den 1830er Jahren, bei Schumann, Moscheles und Becker, der Begriff der mus. Neuromantik geprägt worden war, kehren bei Wagner zwar wieder, aber mit negativem Vorzeichen:

(1) Der Enthusiasmus für den Geist der Julirevolution ist, durch die Erfahrungen der Pariser Jahre, in Verachtung für den Ungeist, den „Materialismus" der Julimonarchie umgeschlagen:

...und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohltäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten [d.h. geistig unbegründeten] Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen (III, 283).

(2) Berlioz gehörte, nicht anders als Schumann, zu den „neuen Beethovenern", den Anhängern der späten Werke. Das Fortschreiten über Beethoven hinaus, nach Moscheles (1836) das Kennzeichen der „neuen romantischen Richtung", erscheint jedoch – nach Wagner – bei dem „Neuromantiker" Berlioz als „Mißverständnis" Beethovens:

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir sie für den musikalischen Ausdruck bei den französischen sogenannten Neuromantikern [gemeint ist Meyerbeer] ausüben sehen, war aus einem Gebiete der Tonkunst, das von der Oper vollkommen abseits lag, eine scheinbare Rechtfertigung, vor allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zusammen wir unter der Bezeichnung des Mißverständnisses Beethovens leicht begreifen können (III, 276).
Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethovens nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte... (III, 282).

Der „Irrtum", den Wagner der frz. Neuromantik vorwarf, besteht darin, daß Berlioz, statt aus dem Finale der Beethovenschen Neunten Symphonie kompositorische Konsequenzen zu ziehen, die reine „absolute" Instrumentalmusik („absolut" insofern, als Wagner 1851 Programme wie das der *Symphonie fantastique* nicht als ästhetische raison d'être gelten ließ) zwingen wollte, aus sich heraus einen „Inhalt" – eine Notwendigkeit, da zu sein – hervorzubringen: ein Versuch, aus dem zwar einerseits eine Steigerung und Differenzierung der orchestralen Mittel, andererseits aber ein verzerrt exzessiver mus. Ausdruck resultierte, der – nach Wagner – eine bloße Maske innerer Leere und Nichtigkeit ist:

Er [Berlioz] ist das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge [die reichere Orchestertechnik] von einer anderen Seite her [von Meyerbeer] mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem gleichgültigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verschluckte auch die Berliozsche Neuromantik als feiste, wohlschmeckende Auster, deren Genuß ihr von neuem ein glaues, grundbehagliches Ansehen gab (III, 284).

IV. In den 1830er und frühen 1840er Jahren, den „Jugendjahren der musikalischen Neuromantik" (Schering 36), galten – vor sich selbst und vor anderen – die um 1810 ge-

borenen „neuen Beethovener", sowohl Schumann, Chopin und sogar Mendelssohn als auch Berlioz, Liszt und Wagner, sämtlich als „Romantiker", „Liberale" und „phrygische Mützen", wie Schumann es 1836, wenn auch nicht ohne Ironie, ausdrückte (I, 159). Nach der Jahrhundertmitte aber – nach dem Tode Mendelssohns (1847), Chopins (1849) und Schumanns (1856) – setzte sich das Bewußtsein einer geschichtlichen Zäsur zwischen der mus. Romantik der Vormärzperiode und der durch Liszt und Wagner geprägten „Zukunftsmusik" der 1850er und 1860er Jahre allmählich durch. Und daß bei der Suche nach einer terminologischen Unterscheidung, die dem Gefühl des Stilwandels gerecht wurde, der Ausdruck Neuromantik seit 1860 an Schumann, Mendelssohn und deren Umkreis haften blieb, statt auf die nächste Entwicklungsstufe – die „Zukunftsmusik" – übertragen zu werden, widerspricht zwar dem Schema der Begriffsentwicklung in der Literaturkritik, ist jedoch durchaus verständlich. Denn erstens wäre es verquer gewesen, Wagner eine Vokabel anzuhängen, die er selbst an exponierter Stelle benutzt hatte, um Meyerbeer verächtlich zu machen. Zweitens galt die Romantik nach der Jahrhundertmitte als ein Stück Vergangenheit, das tot und abgetan war, so daß der Versuch, das mus. Neue als neue Romantik zu deklarieren, in Widerspruch zu der Nomenklatur geraten wäre, die der Zeitgeist diktierte. Bereits 1844 sprach H. Hirschbach von der mus. Neuromantik als einer abgeschlossenen Periode:

Vor 10 bis 6 Jahren hatten die musikalischen Zeitbestrebungen wirklich eine so revolutionäre Miene angenommen, daß man sie eine Periode der Gärung nennen konnte. Aber die hereinbrechende Verwässerung löschte das Feuer der Begeisterung aus... Was ist aus der *neuromantischen Schule* geworden? – Nichts, denn die paar bunten Fetzen, die von dieser Fahne zuweilen hochgehoben werden, zeigen eben recht die gänzliche Zerfallenheit der ehedem so kampflustig in die Kriegstrompete stoßenden Partei (*Mus.-kritisches Repertorium*, 1844, 253; nach Schering 70).

Drittens paßt der Ausdruck Neuromantik, wenn man wie Gutzkow 1851 (s. oben I. (3)) weniger an die „schwarze Romantik" in Frankreich als an dtsch. Uhland- und Eichendorff-Epigonen denkt, besser zur Leipziger Schumann- und Mendelssohn-Schule als zu Liszt und Wagner. Noch K. Storck nannte „die durch Schumann und Mendelssohn beeinflußten Instrumentalkomponisten" „Neuromantiker" (*Die Musik d. Gegenwart*, Stuttgart ²1922, 145). Viertens war für Berlioz, Liszt und Wagner 1859 von Fr. Brendel bei der Leipziger Tonkünstler-Versammlung das Schlagwort „neudeutsche Schule" geprägt worden – vielleicht zur Abgrenzung von der durch Wagners Wortgebrauch suspekt gewordenen Vokabel „neuromantisch" (Fr. Brendel, *Gesammelte Aufsätze z. Gesch. u. Kritik d. neueren Musik*, Lpz. 1888, 163): ein Schlagwort, das auch die Gegner der „Zukunftsmusik" – in dem von Joachim und Brahms unterschriebenen Manifest gegen Liszt vom Mai 1860 – sofort übernahmen. A. W. Ambros begrenzte 1860 die „neuromantische Kunstperiode" durch die Jahre 1834 und 1847:

Von da an [vom Tode Beethovens und Schuberts an] kann man bis etwa 1834 die Zeit musikalisch so bezeichnen, wie die Geologen eine gewisse Periode der Erdbildung, als „Todtliegendes". Aber es bereitete sich gerade in diesen Jahren, deren Abgott der edle, aber krankhaft sentimentale, weichliche Bellini war, eine neue, höchst merkwürdige Entwickelung deutscher Tonkunst vor, – eine Entwickelung, die man als eine reiche, glänzende Nachblüte jener vorübergegangenen klassischen Zeit bezeichnen kann. – Plötzlich errang Leipzig die musikalische Oberherrschaft, und eine Reihe Künstler trat mit Werken hervor, deren Werth erlaubte, sie den Leistungen der großen Zeit beizuordnen... Ganz Deutschland wendete sich der glänzenden Erscheinung Mendelssohns zu – und die Namen Chopin, Ferdinand Hiller, Gade, Stephen Heller, Henselt, Robert Schumann, Clara Wieck u. a. bezeichnen einen Künstlerkreis, der durch verwandtes Streben zu einem geistigen Bunde vereinigt die Tonkunst in reinster Entwickelung zu vertreten berufen war... Diese Periode, nicht ganz passend als die der musikalischen Neu-Romantiker bezeichnet, war freilich nur kurz. Sie endet eigentlich schon 1847 mit dem Tode ihres vorzüglichsten Vertreters, Mendelssohn (*Culturhistorische Bilder aus d. Musikleben d. Gegenwart*, Lpz. [1860] ²1865, 53).

Nach Ambros, der auch das Wortspiel „neuro-mantisch" nicht verschmähte (ebenda 51), repräsentieren Schumann und Mendelssohn einerseits, Liszt und Wagner andererseits, obwohl sie derselben Generation angehören, verschiedene musikgeschichtliche Epochen:

Schumann lehnte durch dieses Stillschweigen [1847 über Wagner, wie schon 1843 über Berlioz] gewissermaßen die Zumuthung der Parteinahme für eine Richtung ab, welche er kaum geneigt war als die seine anzuerkennen. Er gehörte vielmehr ganz jener Richtung an, die man die „neuromantische" nannte, deren Organ „die neue Zeitschrift für Musik" (1834–43), deren Arena für Kämpfe und Siege der Saal des Gewandhauses war, deren feine geistige Blüthe in den Werken der Meister und Häupter Mendelssohn und Schumann, in den reizenden Tondichtungen Gade's, Bennett Sterndale's, Henselts, Hillers u. A. erhalten ist (denen sich die poetisch-originellen Chopins anschlossen), die in dem rein idealischen Clavierspiele Mendelssohns, Clara Schumanns (in dem poetisch-schwärmerischen Chopins) sich aussprach (ebenda 131).

Wie Ambros unterscheidet auch Brendel, der Ideologe der Neudeutschen, die „Neuromantiker" Schumann und Mendelssohn von den „Zukunftsmusikern" Liszt und Wagner:

Wie jetzt die Künstler der neuesten Schule den Spitznamen „Zukunftsmusiker" führen, so bezeichnete man jene Tonsetzer in einem tadelnden Sinne als „Neuromantiker". Die alte Kritik wußte nicht, wie sie die neuen Erscheinungen zu deuten habe (*Gesch. d. Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich*, Lpz. ⁴1867, 529)

In Mendel-Reissmanns Lexikon verfließen, offenbar durch einen Irrtum, die terminologischen Grenzen: die „neudeutsche Schule" erscheint – in ihrem Bewußtsein von sich selbst – als Teil der „neuromantischen":

Im Gegensatz zu der älteren, durch Weber, dem sich Spohr und Marschner noch anschlossen, vertretenen romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt (H. Mendel und A. Reissmann, *Mus. Conversationslexikon*, Art. *Romantik*, Bd. VIII, Berlin 1877, 397).

Dagegen meint A. Lindgren 1880 gerade umgekehrt, daß die „Neudeutschen" in Wahrheit „Neuromantiker" seien, die sich jedoch verleugnen. In der (Leipziger) *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* beginnt er seinen Artikel *Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet* mit dem Motto: „Du übersinnlich sinnlicher Schwärmer" und fährt fort:

Mit diesen, von mir zum Motto erwählten Worten – ein etwas veränderter Zuruf des Mephistopheles an Faust – begrüßte einst ein geachteter Musik-Schriftsteller Richard Wagner, und in Wahrheit, diese Worte sind auf ihn vollkommen anwendbar.

Wenn sich die Neuromantik, sowohl in der Literatur wie auch in der Kunst, durch ein Schweben zwischen zwei Polen, nämlich, auf der einen Seite durch ätherische Ueberschwänglichkeit und auf der anderen Seite durch krasse Sinnlichkeit auszeichnet, ist Wagner ein vollblütiger Romantiker, obschon seine Anhänger diese Benennung scheuen und sich lieber „die neudeutsche Schule" nennen, damit ihre vaterländische Richtung bezeichnen wollend (AmZ XV, 1880, Sp. 584).

Auffällig ist, daß der Ausdruck Neuromantik fast immer als ein zitiertes Schlagwort erscheint, das man aus terminologischer Verlegenheit oder Bequemlichkeit aufgreift, ohne es sich rückhaltlos zu eigen zu machen.

V. 1902 schreibt K. Grunsky:

Neuromantiker nennt man Tondichter, die zwischen 1830 und 1850 wirkten – eine dehnbare Bezeichnung, die jedem gestattet, den Sinn so oder so zu deuten. Halten wir uns an das geschichtlich Faßbare... (*Musikgesch. d. 19. Jh.*, Teil I, Lpz. 1902, 87).

Und noch 1909 faßte F. Volbach, nicht anders als Ambros, unter der Überschrift „Die Neuromantiker" Mendelssohn und Schumann, ferner R. Franz, C. Reinecke und A. Jensen zusammen (*Die dtsch. Musik im neunzehnten Jh.*, Kempten u. München 1909, 59). Die „französischen Neuromantiker" werden zwar, als Träger „zersetzender Ideen", erwähnt (61), der Zusammenhang mit der mus. Neuromantik jedoch nicht sichtbar gemacht. Der Terminus, kommentarlos aufgegriffen, ist zum bloßen Etikett geworden. Im selben Jahr wie Volbach benutzte R. Louis den Ausdruck neuromantisch in schroff abweichender Bedeutung: als Bezeichnung für Wagner und Liszt sowie Berlioz, alternierend mit dem Wort „neudeutsch":

All das wirkte zusammen, um die Neudeutschen der Kammermusik zu entfremden. Die drei großen Neuromantiker haben sich selbst auf diesem Gebiete gar nicht oder kaum betätigt, und auch darin wurden sie für das Heer ihrer Jünger bis zu einem gewissen Grade vorbildlich (*Die dtsch. Musik d. Gegenwart*, München [1909] ³1912, 273; ähnlich 274).

Ob Louis die beiden Termini lediglich synonym und austauschbar gebrauchte oder ob er einen Unterschied zwischen den Neudeutschen als Schule oder Partei und den Neuromantikern als den herausragenden Komponisten andeuten wollte, ist kaum zu entscheiden. Ins allgemeine Bewußtsein ist das Wort Neuromantiker als Bezeichnung für Wagner und Liszt erst durch W. Niemann gedrungen, der die von Louis noch zögernd (S. 45 in distanzierenden Anführungszeichen) aufgegriffene Vokabel als festen Bestandteil in ein verzweigtes terminologisches System einfügte: von der Neuromantik unterscheidet Niemann nicht nur eine Altromantik (Schumann, Mendelssohn, Chopin), sondern auch eine Nebenromantik (Franz, Jensen) und eine Nachromantik (Gade, Grieg), ohne daß allerdings die chronologischen Relationen immer eindeutig wären. Die Übertragung des Ausdrucks Neuromantik auf Wagner und Liszt beruhte nicht auf Zufall oder Willkür, sondern setzte voraus, daß einerseits – jenseits der Parteienkämpfe – die mus. Einheit des Jahrhunderts erkannt wurde, eine Einheit, die sich – und das unterscheidet die Musik ideengeschichtlich von der Literatur und von der Malerei – insgesamt als Romantik begreifen ließ:

Wagner ist ihre [der Romantik] höchste Erfüllung. Bei ihm, dem ersten großen Neuromantiker, bedeutet die Romantik wie bei den Altromantikern ferner eine reformatorische Kunstströmung. Bei Wagner umfaßt die Reform das Musikdrama, bei dem Großmeister der Altromantik, Robert Schumann, die Reform der Konzertkomposition, des Konzertrepertoires, der musikalischen Kritik und Ästhetik. Auch in der gemeinsamen Bekämpfung des schlimmsten Widersachers [Meyerbeer] sind Alt- und Neuromantik unauflöslich miteinander verbunden (W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Bln. u. Lpz. 1913, 3).

Andererseits empfand man einen engeren Zusammenhang zwischen Schubert und Schumann als zwischen Schumann und Wagner, so daß es nahelag, die Zäsur zwischen Alt- und Neuromantik 1850 und nicht 1830 zu setzen:

Ist Wagners Romantik die des gewaltigen Fresko, so die der drei altromantischen Großmeister und ihrer Jünger die des Genre... Bei Wagner ist alles in atemversetzendem dramatischen Fluß, bei unsren eigentlichen Romantikern verharrt alles nicht minder häufig in der lyrischen Ruhe, der Versenkung, der weltscheuen Reizsamkeit romantischer Stimmungen und Phantasien (ebenda 7).

Der Ausdruck Neuromantik bedeutete für Musikhistoriker, die aus Rücksicht auf ein empfindliches Nationalgefühl davor zurückscheuten, Berlioz und Liszt als „Neudeutsche" zu bezeichnen, eine terminologische Bequemlichkeit, aber auch eine Verlegenheit. A. Schering zeigte 1917, daß mit dem Wort Neuromantik ursprünglich die „neuen Beethovener" der 1830er Jahre gemeint waren. (Von Schering ist W. Serauky, *Die mus. Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, 325 f., abhängig; daß allerdings Hegel und Gervinus zu den Ästhetikern der mus. Neuromantik gezählt werden, ist kaum begreiflich). Der Zwiespalt zwischen der früheren Bedeutungsstufe, die den Historikern seither bewußt ist, und der späteren, von der sie zu klassifikatorischen Zwecken ausgehen, tritt deutlich bei A. Einstein hervor, der zugeben muß, daß die Neuromantiker Wagner, Liszt und Berlioz das primäre gemeinsame Merkmal mit Schumann teilen, der nicht zu den Neuromantikern gezählt wird:

Was die drei Neuromantiker trotz aller Gegensätze unter sich, und wieder mit Schumann im tiefsten eint, das ist, daß jeder auf seine Weise sich der Größe Beethovens, und zwar gerade des letzten Beethoven bewußt ist (*Gesch. d. Musik*, Leiden 1934, 133).

Bei E. Bücken verwirrt sich die Terminologie vollends, wenn er einerseits Wagner, Liszt und Berlioz als Neuromantiker oder „neuromantische Führer" zusammenfaßt (*Die Musik d. 19. Jh. bis z. Moderne*, Wildpark-Potsdam 1929, 196 u. 234) oder sogar den Begriff Neuromantik auf die ganze „Generation um Liszt und Wagner" – zu der auch Schumann und Mendelssohn gehören – ausdehnt, andererseits aber Wagner ausnimmt:

Von ihm [Beethoven] laufen wiederum Verbindungsfäden von solch innerer Festigkeit zu dem repräsentativen Endmeister der hier behandelten Zeitspanne, zu Richard Wagner, daß allein schon um dieser einen Tatsache willen die landgängige Bezeichnung Wagners als „Neuromantiker" hier aufgegeben wird.

VI. Erscheint in der dtsch. und frz. Dichtung um 1900 die Neuromantik als „bewußte Reaktion auf den Naturalismus", so bilden analoge Phänomene in der Musik, in der es einen Naturalismus als herrschenden Stil nicht gab, eine Fortsetzung der Neuromantik des späteren 19. Jh. Daß Mahler von Niemann 1913 zu den Neuromantikern gezählt wurde, sollte nichts anderes besagen, als daß er in der Symphonie an die romantisch-neuromantische Tradition

(Schubert, Bruckner) anknüpfte. Wenn allerdings Niemann, in Bezug auf Regers *Romantische Suite*, von „einer deutschen neuromantischen Stimmungsmusik" (158), von „modernen Neuromantikern in der Musik" im Unterschied zu den „großen Romantikern der Musik von Weber zu Bruckner" spricht, so ist, wie der Zusatz „modern" verrät, die Bedeutung des Terminus durch den literaturkritischen Begriff der Neuromantik gefärbt:

Die großen Romantiker der Musik von Weber zu Bruckner geben romantische Stimmungen und Gefühle noch in festumrissener, periodisch wie thematisch und motivisch klar gegliederter Form. Die modernen Neuromantiker der Musik schalten alles Architektonische, Formale und Zeichnerische aus und lösen die musikalische Romantik in dichterisch und klanglich erregte und bestimmte, allgemeine Stimmungen auf, die im einzelnen auszudeuten sie ganz unsrer eignen Phantasie überlassen (*Die Musik seit Richard Wagner*, Bln. u. Lpz. 1913, 159).

Im allgemeinen wurden jedoch, da die mus. Romantik um 1900 aus geschichtlicher Kontinuität erwuchs und nicht das Resultat einer Restauration war, Komponisten wie Mahler, Reger und Pfitzner als Spät- und nicht als Neuromantiker klassifiziert. A. Seidl fragt zwar in Bezug auf Pfitzner: „Wäre er wohl Führer gar einer ‚Neu-Romantik' zu nennen?" (*Hans Pfitzner*, Lpz. 1920), aber nur, um ohne Antwort über den Terminus hinwegzugehen.

Lit.: R. SCHUMANN, Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker, hg. von H. Simon, Lpz. o.J.; R. WAGNER, Sämtliche Schriften u. Dichtungen, hg. von R. Sternfeld, Lpz. 1912–14; A. SCHERING, Aus d. Jugendjahren d. mus. Neuromantik, JbP. f. 1917, Lpz. 1918, Neudruck in: Vom mus. Kunstwerk, Lpz. ²1951, 36ff.; R. GRIMM, Zur Vorgesch. d. Begriffs „Neuromantik", in: Das Nachleben d. Romantik in d. modernen dtsch. Literatur, hg. von W. Paulsen, Heidelberg 1969, 32ff

Carl Dahlhaus, Berlin 1973

Notturno / Nocturne

(18. Jh.), Substantivierungen der Adjektive ital. notturno bzw. franz. nocturne, zurückgehend auf lat. nocturnus oder nocturnalis, nächtlich, bei Nacht. Weitere, seltenere Terminusformen: lat.-ital. Nocturno (18. Jh.), verdeutscht Nokturno und Nokturne (19. Jh.), dtsch. Nachtmusik, -stück (17./18. Jh.).

I. Seit etwa 1750 bzw. 1780 sind Notturno und Nocturne als BEZEICHNUNGSFRAGMENTE, die sich auf den NÄCHTLICHEN AUFFÜHRUNGSZEITPUNKT UNTERHALTENDER INSTRUMENTAL- ODER VOKALMUSIK beziehen, nachweisbar. (1) Als erster reflektiert H. Chr. Koch 1802 den FUNKTIONALEN BEGRIFF, (a) dessen Zweckbestimmung häufig mit der AUFFÜHRUNGSPRAXIS DES STÄNDCHENS gleichgesetzt wird. (b) Für diese Sparte der Musikausübung ist seit dem 17. Jh. IM DEUTSCHEN DER AUSDRUCK NACHTMUSIK überliefert. (2) Seit dem Ende des 18. Jh. werden auch BEI NACHT SPIELENDE OPERNSTÜCKE ODER -SZENEN Notturno bzw. Nocturne genannt.

II. Zu Beginn des 19. Jh. wird Nocturne bzw. Notturno zur GATTUNGSBEZEICHNUNG FÜR EIN CHARAKTERSTÜCK umgedeutet, wobei dies in Koinzidenz mit dem Aufblühen der ROMANTISCHEN POESIE DER NACHT geschieht. (1) Zum Musterbeispiel der neuartigen Gattung avanciert das EINSÄTZIGE KLAVIERSTÜCK, wie es erstmals J. Field in einer Sammlung von *Trois Nocturnes* (Lpz. 1814) publizieren läßt, dem sich Fr. Chopin mit gleichlautend benannten Kompositionen anschließt. (2) Der Terminus bezieht sich nun auf die BESONDERE POETISCHE IDEE, der ein mus. Ausdruck verliehen werden soll. (a) Ab 1835 ist die GATTUNGSBEZEICHNUNG ALS HAUPTBEDEUTUNG DES TERMINUS ETABLIERT und hat die ursprünglich mit dem Begriff verbundene Zweckbestimmung (vgl. I.) in den Hintergrund gedrängt. (b) Allerdings bleibt, wie schon im 18. Jh., eine VERKNÜPFUNG DES TERMINUS MIT SPEZIFISCHEN KOMPOSITIONSTECHNISCHEN KRITERIEN PROBLEMATISCH.

III. Seit Cl. Debussys Orchestertriptychon *Nocturnes* (1897-99) begegnet der Terminus häufig als GATTUNGSUNABHÄNGIGE WERK- ODER SATZÜBERSCHRIFT, die auf ein IM WEITESTEN SINNE NÄCHTLICHES SUJET verweisen soll.

IV. Eine BEGRIFFSGESCHICHTLICH UNABHÄNGIGE PARALLELERSCHEINUNG stellt im Katholizismus die PRÄGUNG DER LITURGISCHEN BEZEICHNUNG NOKTURN dar.

I. Seit etwa 1750 bzw. 1780 sind Notturno und Nocturne als BEZEICHNUNGSFRAGMENTE, die sich auf den NÄCHTLICHEN AUFFÜHRUNGSZEITPUNKT UNTERHALTENDER INSTRUMENTAL- ODER VOKALMUSIK beziehen, nachweisbar.

Zwar ist es aufgrund der unsicheren Quellenlage derzeit nicht möglich, mehr als ein annäherndes Bild der Entstehungsgeschichte des Begriffs Notturno zu entwerfen, denn die wenigsten der überlieferten Kompos. aus dem wohl primär für die Entstehung des Begriffs in Frage kommenden Zeitraum zwischen 1740 und 1760 sind datiert, und es ist denkbar, daß weitere Werke, die innerhalb der Entstehungsgeschichte eine wichtige Rolle gespielt haben mögen, heute nicht mehr oder noch nicht wieder bekannt sind. Doch kann zumindest der geographische Raum mit einer dort verwurzelten, gewissermaßen südlichen Form der Musikdarbietung, die eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung der Werkbezeichnung Notturno darstellte, eindeutig bestimmt werden: Italien, Böhmen, Österreich und Süddeutschland und die Tradition des nächtlichen Freiluftmusizierens in Parks und Palasthöfen bei Festen aller Art in Adels- und Bürgerhäusern. Gleichzeitig ist hiermit erklärt, warum der Ausdruck Notturno zuerst in der ital. Schreibweise erscheint, denn einerseits beruhte das nächtliche Freiluftmusizieren zwar in mus. Metropolen wie Wien auf einer durchaus regional eigenständigen Entwicklung, andererseits aber unterlag nicht nur in Wien in der Mitte des 18. Jh., als das Italienische Hofsprache war, die Musik einem nachhaltigen ital. Einfluß, der sich nicht zuletzt auch auf die mus. Terminologie auswirkte.

Zwei Quellen geben Aufschluß darüber, daß das Bezeichnungsfragment Notturno nach 1750 bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt hatte: eine auf 1754 datierte Abschrift des *Divertimento* für 2 Violinen, 2 Violen und Baß, Hob. II: 2 von J. Haydn mit dem Titel *Quintetto (Notturno)* und eine 1757 bei J. Walsh in London publizierte Sammlung von Concerti grossi G. B. Sammartinis – wobei einige dieser Werke, wie man inzwischen weiß, von seinem Bruder stammen –, zu der im Untertitel vermerkt ist, daß Fr. Barsanti sie aus „verschiedenen Notturni San Martinis zusammengestellt" habe:

> Concerti grossi con due violini, viola e violoncello obligati, con due altri violini e basso di ripieno, opera sesta... questi concerti sono composti da diversi notturni del Sr Martini da Francesco Barsanti.

Mit einiger Sicherheit ist davon auszugehen, daß der unbekannte Kopist sowie Barsanti oder Walsh vor 1754 bzw. 1757 Werke unter dem Titel Notturno kennengelernt haben, auf die sie sich jetzt beziehen. Ebenso dürfte die Vermutung nicht abwegig sein, daß zuerst auf einer Vorstufe zum verselbständigten Werktitel das Adjektiv notturno einer schon bekannten Werkbezeichnung wie Concerto, Divertimento oder Sonata hinzugefügt worden ist, um damit zu präzisieren, daß dieses Werk einer nächtlichen Aufführung zugedacht war. Wie hierfür vorhandene Belege, verglichen mit einer Belegauswahl für den verselbständigten Werktitel, zeigen, stand wohl der attributive Gebrauch vor dem des maskulinen Bezeichnungsfragmentes, doch waren schon bald beide Verwendungsweisen nebeneinander verbreitet, und erst ab etwa 1770 ist die attributive Verwendung fast vollständig durch das Bezeichnungsfragment verdrängt worden:

Allai, *Conc. noturno* (unter der Rubrik *Sonate a due Violini et Basso* verzeichnet im *Breitkopf Katalog*, Teil II: 1762); C. Ferrari, *Concertino notturno* für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen u. Baß (ibid., Suppl. III: 1768); G. B. Sammartini, *Six sonatas call'd notturni's in 4 parts for a german flute and two violins with a bass for the harpsicord... opera nona* (publ. London 1762), *Sei sonate notturne a due violini col basso... opera*

VI[a] (publ. Paris um 1765); J. Chr. Bach, *Sonatta Notturna* für 2 Violinen u. Baß, 4 *Notturni* in B, C, E u. G für 2 Violinen u. Violoncello bzw. Baß (sämtlich wohl entstanden in Mailand 1755-62); A. Kammel, *Six Notturnos for two Violins and a Bass* op. 6 (publ. London vor 1770); G. Agus, *Six Notturnos for two Violins and a Violoncello obligato... opera IV* (publ. London 1770); Pl. von Camerloher, *Notturno*; G. Chr. Wagenseil, *Divertimento notturno da sonarsi sul Cembalo* (Ms. um 1770-80); M. Chiesa, *Sonata notturna* in G für 2 Flöten u. Baß, 4 *Sonate notturne* in B, G, A u. B für 2 Violinen u. Baß, *Notturno* in B für 2 Violinen u. Baß; I. J. Holzbauer, *Notturno* Nr. 1, 2 u. 3 für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Fagott (oder Violoncello) u. Baß; M. Haydn, *Notturno* in F für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola u. Baß (1772), 2 *Notturni à 5* in C (1773) und in G (1775); W. Kirmayr, *Notturno a Due Violini et Baßo* (um 1775), *Serenata Notturna a Due Violoni et Violoncello* (um 1780); G. J. Vogler, *Notturno en quatuor pour le pianoforte, un violon, la quinte et violoncelle* (1778); G. Holzbogen, *Notturno A Due Violini et Baßo* (um 1780); I. Polz, *Noturno à Due Violini Con Baßo* (um 1785).

Sämtliche der hier zusammengestellten Werke sind gemäß den Werkbezeichnungen Concerto, Divertimento und Sonata, mit denen zusammen das Attribut notturno zuerst begegnet, mehrsätzig; ihre jeweilige Besetzung hingegen ist beliebig. Das gleiche gilt für entsprechende Kompositionen von J. Haydn und W. A. Mozart, die zudem zeigen, daß die Bezeichnung Notturno mit anderen Werktiteln wie Divertimento oder Cassation austauschbar ist. So führt ein 1766 datierter Katalog des Fürstlich Hohenzollernschen Archivs (Sigmaringen) gleich mehrere *Divertimenti* Haydns (Hob. II: 17; II: 21, 22; II: C1; II: Es5, Es8; II: G2; II: B3) als *Notturni*. Über die ersten Werke, die Haydn selbst als Notturni bezeichnete, berichtet er in einem Brief vom 3.2.1788, daß er „dermahlen für S[e] Majestät dem König v. Neapel 6 Notturni... zu schreiben habe" (*Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. v. D. Bartha, Kassel 1965, 186); es handelt sich um die am Ende insgesamt *8 Notturni für 2 Lyre organizate, 2 Violen, Baß, 2 Klarinetten, 2 Hörner* Hob. II: 25-32, die Haydn 1786-90 für den enthusiastisch auf der Radleier dilettierenden König Ferdinand IV. von Neapel komponierte.

Die früheste Kompos. W. A. Mozarts, die das Attribut notturno im Titel führt, ist die heute so genannte *Serenade (Serenata notturna)* für 2 kleine Orch., K.-V. 239, aus dem Januar 1776; die Überschrift des Autographs lautet *Serenada Notturna*, stammt allerdings von Mozarts Vater. Daß sich W. A. Mozart selbst in der Folgezeit häufiger des Werktitels Notturno bedient, mag also zu einem nicht geringen Teil auf den Einfluß seines Vaters zurückzuführen sein, eine Annahme, die durch weiter unten zit. Briefstellen gestützt werden kann. Außerdem hat L. Mozart 1757 in einer Selbstcharakteristik bereits den Ausdruck „Nachtstücke" für eigene – bis heute noch nicht wiederaufgefundene – Kompos. verwendet:

Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, Bd. III, 3 (Bln 1757): Von des Hrn. Mozards in Handschriften bekannt gewordnen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen zu merken; ferner eine grosse Anzahl von Synfonien...; ingleichen über dreißig grosse Serenaten... Er hat ausserdem viele Concerte, ...unzähliche Trios und Divertimenti...; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen, sogar Pantomimen, und besonders gewisse Gelegenheits-Musiken verfertiget, als: eine Soldatenmusik...; eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmusik...; von Märschen, sogenannten Nachtstücken, und vielen hundert Menuetten, Opertänzen, und dergleichen kleinern Stücken nicht zu reden (185).

Mit diesen „Nachtstücken", unter die „Gelegenheits-Musiken" eingereiht, dürfte L. Mozart wohl zum Zwecke einer nächtlichen Huldigung komponierte Ständchen – seit dem 17. Jh. als „Nachtmusik" bekannt (vgl. unten, I. (1) (b)) – gemeint haben. Aufschlußreich ist im Zusammenhang damit indes zweierlei: Erstens tritt gegen Ende des 18. Jh. der Ausdruck „Nachtstück" zuweilen auch als dtsch. Synonym für Notturno auf, beispielsweise in der Breitkopf-Sammlung, die J. Haydns *Divertimenti* Hob. II: 33, 35-38 als „Nachtstücke" verzeichnet, und im Engl. kann dementsprechend für Notturno der Ausdruck „night piece" stehen, wie in einem Londoner Druck von Fr. Piombantis *Six notturnos or night pieces for two violins or two german flutes and a bass*. Zweitens unterscheidet L. Mozart 1757 offensichtlich zwischen seinen „Nachtstücken" und den zuvor erwähnten „dreißig grossen Serenaten", ebenso wie er 1776 bei der Überschrift über das Autograph seines Sohnes von einem – später oftmals vernachlässigten (vgl. unten, I. (1)) – Bedeutungsunterschied zwischen den Begriffen Serenade und Notturno ausgegangen sein muß, wenn man den Titel *Serenada Notturna* nicht einfach als Pleonasmus abtun will. Dasselbe läßt sich im Blick auf W. Kirmayrs weiter oben angeführte, gleichlautend überschriebene *Serenata Notturna* feststellen: Der Sinn der schon bekannten Gattungsbezeichnung Serenata wird durch das Beiwort notturna dahingehend modifiziert, daß diese Abendsuite bei Nacht aufgeführt werden soll.

*

Exkurs: Der Ausdruck „Nachtstück" ist seit dem 18. Jh. auch im Zusammenhang mit der Malerei für Bilder, die eine nächtliche Szene darstellen, überliefert. Beispielsweise schreibt J. H. Zedler: „*Nacht-Figuren, Nacht-Stücke*, heissen in der Mahlerey die Gemählde, so vor dem Feuer stehend scheinen, und von der Flammen Reflexion erleuchtet werden, oder eine Abschilderung, welche etwas bey Licht oder Mondenschein vorstellet" (*Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wiss. u. Künste*, Bd. XXIII, Lpz. u. Halle 1740, 264); bei J. G. Sulzer heißt es: „*Nachtstük*. (Mahlerey.) Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird" (*Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. III, Lpz. [2]1793, 498 bf.). Im 19. Jh., als mit der Romantik die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten zu schwinden begannen, ist dieser Begriff zuweilen auch auf Musik übertragen worden: L. Rellstab umschreibt 1839 den „schwermuthsvollen Ton" im Spiel des Geigers O. Bull als „ein Nachtstück, ein norwegisches düsteres Gemälde mit flüchtig wechselndem, bleichem Mondlicht" (*Mus. Beurtheilungen*, Gesammelte Schriften. NA, Bd. XX, Lpz. 1861, 323).

*

Das erste Werk W. A. Mozarts, das das verselbständigte Bezeichnungsfragment im Titel trägt, sein um die Jahreswende 1776/77 komponiertes *Notturno* für 4 Orch., K.-V. 286, stellt in terminologischer Hinsicht keine Fragen. Bemerkenswert sind erst wieder die

beiden *Divertimenti* für ein Streichquartett und 2 Hörner, K.-V. 247 und 287, die er zu den Namenstagen der Gräfin Antonia Lodron am 13. Juni 1776 und 1777 komponierte, sowie damit in Zusammenhang stehende Briefe, in denen die *Divertimenti* von W. A. Mozart als „Casationen", von seinem Vater hingegen als „Londronische Nachtmusiken" – womit er den *Divertimenti* ihren heute vielfach geläufigen Untertitel gibt – angesprochen werden:

Briefe u. Aufzeichnungen, GA; W. A. Mozart (München, 2.10.1777): beym graf salern spielte ich die 3 täge durch viell sachen von kopf, dan die 2 Casationen für die gräfin... auswendig (ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, II, 28 f.); L. Mozart (Salzburg, 11.12.1777): war dann in Manheimm nicht möglich die Hafnermusik, dein Concertone, oder eine deiner Londronischen Nachtmusiken aufzuführen? (II, 183).

Einerseits geben die Briefe einen Eindruck davon, wie beliebig zu jener Zeit zwischen den Bezeichnungen Divertimento, Cassation und Nachtmusik gewechselt werden konnte, wobei für die Wahl des Ausdrucks Cassation oder Nachtmusik wohl in erster Linie der jeweils ins Auge gefaßte Zweck der in Rede stehenden Werke ausschlaggebend war: W. A. Mozart wollte den unterhaltsamen Charakter der *Divertimenti*, L. Mozart den nächtlichen Aufführungszeitpunkt betonen.

Andererseits kann in dem Brief L. Mozarts „Nachtmusik" durchaus als dtsch. Synonym für Notturno verstanden werden, wie es später auch W. A. Mozart als Werküberschrift verwendet hat. Resultiert der Titel der 1782 komponierten *Serenade „Nacht Musique"* für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, K.-V. 388, noch aus einer, fast ein wenig entschuldigend vorgebrachten brieflichen Äußerung W. A. Mozarts, mit der er dem Vater gegenüber die einfache Faktur dieses Werkes durch den zugrundeliegenden Auftrag für eine „Nacht Musique" erklärt –

op. cit. (Wien, 27.7.1782): Sie werden augen machen daß sie nur das Erste Allegro sehen; allein – es war nicht anderst möglich – ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie... (III, 214) –,

so verzeichnet er 1787 eigenhändig den Titel der *Kleinen Nachtmusik*, K.-V. 525:

Verzeichnüß aller meiner Werke, hg. v. E. H. Müller von Asow (Wien 1943): Den 10ten August [1787]. *Eine kleine NachtMusick*, bestehend in einem Allegro, Menuett und Trio. – Romance. Menuett und Trio, und Finale. – 2 violini, viola e bassi (64).

Schließlich zeigt der Blick auf das Schaffen W. A. Mozarts, daß Notturno auch als Überschrift unterhaltender Vokalmusik begegnen kann: 1783 komponiert er für Geselligkeiten im Hause der Wiener Familie von Jacquin fünf Lieder für 2 Soprane und Baß, begleitet von 3 Bassetthörnern bzw. 2 Klarinetten und Bassetthorn, die *Notturni* K.-V. 436–439 und 346. Unter dem gleichen Titel gibt es ähnliche Liedkompos., mit oder ohne Begleitung, beispielsweise von L. Koželuch (*Sei notturni a quatro voci accompagnate d'un piano forte, o violoncello* op. 42, Wien 1796), vor allem aber von B. Asioli und G. Blangini, deren *Notturni* um die Jahrhundertwende außerordentliche Beliebtheit genossen, wie auch aus den unten (I. (1)) zit. Lexikonart. von Castil-Blaze und Lichtenthal hervorgeht. Asioli hat laut eigener Mitteilung zwischen 1787 und 1796 seine ersten *Notturni* komponiert –

Verzeichniss sämmtlicher Compositionen nebst einer kurzen Biographie d. Herrn Bonifacio Asioli. (Aus seiner eigenhändigen Mittheilung übersetzt.) (AmZ XXII, 1820): Im 18ten Jahre ging er nach Turin..., in welcher Stadt er sich ungefähr 9 Jahre aufhielt. Während dieser Zeit componirte er... 6 Notturni für fünf Singstimmen ohne Begleitung; zwey andere Notturni für drey Singstimmen mit Echo und Harfenbegleitung... (668) –,

und Blanginis Produktion auf diesem Gebiet wird in einem Nekrolog auf „170 Notturnen für zwei Stimmen" beziffert (AmZ XLIV, 1842, 634).

Ein Großteil der Lieder Asiolis und Blanginis wurde allerdings unter dem franz. Titel *Nocturnes* publiziert, eine Tatsache, die in der Sekundärlit. mancherlei Verwirrung gestiftet hat. So knüpfte W. Kahl 1961 daran die These, daß mit dem Wechsel von der ital. zur franz. Schreibweise des Terminus – wie er ihn bei Blangini, „der bald nach 1800 eine Reihe von *Nocturnes à 2 voix* mit einfacher Klavier-Begleitung herausgab", feststellt, „während die neue Bezeichnung in adjektivischer Anwendung wohl schon früh bei B. Asioli... vorkommt (*Duos nocturnes ital. pour Contra alto et Ténor*)" – der Wechsel zum „neuen Gattungsbegriff" (vgl. unten, II.) einhergehe (1717 f.). Dem ist entgegenzuhalten, daß die franz. Schreibweise keinen direkten Aufschluß über einen grundlegenden Bedeutungswandel des Begriffs gibt, insofern seit etwa 1780 nicht nur Notturno und Nocturno (vgl. oben, I. J. Holzbauer), sondern auch Nocturne als gleichberechtigte, austauschbare Bezeichnungen für unterhaltende Instrumental- oder Vokalmusik verbreitet sind, wie die *Six Nocturnes Pour deux Violons et une Quinte* von Fr. Bonnay oder die *Nocturnes ou Airs variés pour violon et violoncelle* (1782) von A. Stamitz belegen. Vielmehr deuten gerade die Beispiele von Bonnay, der in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Violinist an der Pariser Oper war, von Stamitz, der seit 1770 in Paris lebte, sowie von Blangini, der 1799 nach Paris kam, darauf hin, daß für die Wahl der Terminusform nicht zuletzt der jeweilige Aufenthaltsort des Komponisten bzw. der Publikationsort des Werkes ausschlaggebend waren. Auch der zweisprachige Titel dreier begleiteter Sololieder, die G. Spontini wohl 1810/11 als *Tre Duetti Notturni. Trois Nocturnes à deux voix* veröffentlichen ließ, bestätigt die Austauschbarkeit der ital. und franz. Terminusformen; für die Abhängigkeit der Schreibweise des Terminus vom jeweiligen Publikationsort spricht eine spätere Ausgabe desselben Werkes, die wohl 1835 in Berlin unter dem Titel *Drei Nocturni* erschien, denn die ital.-lat. Terminusform war speziell in Deutschland üblich.

Lit.: H. Engel, Art. Divertimento, Cassation, Serenade, MGG III, 1954; J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverz., zusammengestellt v. A. van Hoboken, Bd. I, Mainz 1957; W. Kahl, Art. Notturno, MGG IX, 1961; R. Hess, Serenade, Cassation, Notturno u. Divertimento bei M. Haydn, Diss. Mainz 1963; L. Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verz. sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, Wiesbaden 61964; The Breitkopf Thematic Catalogue, hg. v. B. S. Brook, New York 1966; Helga Michelitsch, Das Klavierwerk v. G. Chr. Wagenseil, Tabulae musicae Austriacae III, Wien 1966; E. Seidel, Art.

Nocturne, RiemannL Sachteil 1967; H. UNVERRICHT, Gesch. d. Streichtrios, Mainzer Studien zur Musikwiss. II, Tutzing 1969. – Werkbelege außerdem nach Personenart. in MGG sowie nach RISM A/I und Mitteilungen der RISM-Zentralredaktion Kassel.

(1) Als erster reflektiert H. Chr. Koch in seinem *Mus. Lexikon* (Ffm. 1802) den FUNKTIONALEN BEGRIFF. Er erklärt den „allgemeinen Namen" Notturno mit dem nächtlichen Aufführungszeitpunkt so betitelter Kompositionen, die hinsichtlich der laut Koch in erster Linie unter den Begriff Notturno fallenden drei- oder mehrstimmigen, einfach besetzten Instrumentalwerke „keinen Anspruch auf einen festbestimmten und durchgehaltenen Charakter machen"; bei den auch als Notturno bezeichneten zwei-, drei- oder vierstimmigen Vokalkompos. beläßt es Koch dabei, deren Funktion als unterhaltende Gesellschaftsmusik hervorzuheben:

Notturno, ist der allgemeine Name solcher Tonstücke, die bestimmt sind, bey Nachtzeit, es sei nun im Freyen oder in einem Zimmer, ausgeführt zu werden. Am gewöhnlichsten bezeichnet man mit diesem Namen solche drey- vier- oder mehrstimmige Instrumentalstücke, wobey jede Stimme, so wie bey den Sonatenarten, nur einfach besetzt wird, die aber keinen Anspruch auf einen festbestimmten und durchgehaltenen Charakter machen, sondern wobey man sich bloß an einem für die Einbildungskraft oder für das Ohr bestimmten Tongemälde begnügt.
Zuweilen giebt man den Namen Notturno auch solchen zwey- drey- oder vierstimmigen Gesängen ohne Instrumentalbegleitung, die zum gesellschaftlichen Gesange bey der Abendtafel bestimmt sind (1078).

Anders als Koch, der sich bei der Abfassung seines Lexikonart. wohl von der Beobachtung leiten ließ, daß beispielsweise im Schaffen Haydns und Mozarts Notturno überwiegend als Titel von Instrumentalwerken begegnet, rückt Fr.-H.-J. Castil-Blaze mit Blick auf die besonders in Frankreich populären Kompos. Asiolis und Blanginis (vgl. oben I.) die Bedeutung von Nocturne als Titel für Vokalmusik in den Vordergrund. Kompositionsart und Charakter dieser Werke führt er auf ihre Zweckbestimmung zurück, womit er im Grunde genommen mit Koch übereinstimmt, dessen Lexikonart. das gleiche impliziert: Da ein „Nocturne... den Reizen einer stillen Nacht" hinzugefügt werden und nicht deren „Stille trüben" solle, müsse sein „Charakter ebensosehr von lebhafter und brausender Heiterkeit wie vom Trübsinn und von der ungestümen Bewegung großer Leidenschaften ferngehalten werden"; infolgedessen sei seine Melodie „graziös und lieblich, zart und geheimnisvoll", der „Tonsatz einfach", die „Harmonie wenig aufreizend, aber gehaltvoll, geschmeidig und ohne Trivialitäten" – eine verhältnismäßig ausführliche Beschreibung, die indes keine spezifischen Merkmale einer bestimmten Kompositionsart an die Hand gibt:

Dict. de musique moderne (Paris [1821] [2]1825): NOCTURNE, s.m. Morceau de musique destiné à être exécuté de nuit en sérénade. Le *nocturne* vocal s'écrit à deux, trois ou quatre voix, on le dispose quelquefois de manière à ce qu'il puisse être chanté sans accompagnement. Le *nocturne* étant fait pour ajouter aux charmes d'une belle nuit, et non pour en troubler la tranquillité, son caractère s'éloigne autant de la gaîté vive et bruyante, que de la tristesse et du mouvement impétueux des grandes passions. Une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse, et sans trivialités, telles sont les qualités que l'on doit rencontrer dans le *nocturne*, et s'il est exécuté par de bons chanteurs, seuls ou soutenus par un guitariste exercé, son effet sera délicieux. Le *nocturne* à deux voix s'écrit pour dessus et ténor ou deux dessus; on y ajoute un bariton s'il est à trois parties, et une basse s'il est à quatre parties. Asioli et Blangini ont composé des *nocturnes* charmans (II, 85).

Wenn Castil-Blaze abschließend die Bezeichnung Nocturne überdies mit Stücken für zwei Instrumente in Form eines Air varié in Verbindung bringt, kann er sich zwar auf Kompositionen wie die oben unter I. erwähnten *Nocturnes ou Airs variés* von A. Stamitz berufen, steht damit aber gegenüber den anderen Autoren, die sich im 19. Jh. zum Begriff Nocturne geäußert haben, allein; man kann also davon ausgehen, daß die Zahl solcher Werke gering und ihre Verbreitung wohl primär auf Paris, wo sich auch A. Stamitz künstlerisch betätigte, beschränkt war:

Nocturne est encore une pièce instrumentale écrite pour harpe et cor, hautbois et piano, flûte et piano. Ces *nocturnes* ne sont, à proprement parler, que des fantaisies dialoguées. On les compose ordinairement avec un air connu, que l'on varie pour les deux instrumens, en le faisant précéder d'une introduction et suivre d'une coda (II, 86).

P. Lichtenthal lehnt sich 1836 bei der Erläuterung der Zweckbestimmung, die dem Begriff Notturno innewohnt, nahezu wortwörtlich an Koch, bei der Umschreibung des Charakters und der Kompositionsart an Castil-Blaze an. Neu ist an seinem Art. lediglich, daß er auch auf die „Poesie eines vokalen Notturno" eingeht, die zumeist von entfernten nächtlichen Phänomenen „wie vom Mond, von den Sternen" handele:

Diz. e bibliografia della musica (Mailand 1836): NOTTURNO, s.m. Componimento musicale, destinato ad essere eseguito di notte a cielo scoperto, oppure in una sala. Questo genere di composizione comprende in se un certo carattere placido, amoroso e dolce, per cui vengono trascelti soltanto strumenti insinuanti, e non strepitosi. Nella poesia di un Notturno vocale trattasi non di rado di oggetti appartenenti alla notte come della luna, delle stelle ec. L'indole loro richiede una melodia graziosa, soave, tenera e misteriosa, frasi semplici, un'armonia poco elaborata si, ma robusta e non triviale. Ve ne sono de' bellissimi composti dall'Asioli (II, 70).

In einer anderen Hinsicht aufschlußreich ist ein Blick in G. Schillings *Encycl. d. gesammten mus. Wiss.* (Bd. V, Stuttgart 1837), in der sowohl die franz. als auch die lat.-ital. Schreibweise des Terminus berücksichtigt und, entsprechend der Entstehungsgeschichte des Begriffs, Notturno als Hauptstichwort geführt wird:

Nocturne, franz. Name des Notturno (s.d.).
Nocturno, eine falsche Schreibweise für Notturno (s.d.) (178);
Notturno, wird im Allgemeinen jedes Tonstück genannt, das zunächst für den Vortrag im Freien, und nächtlicher Weile, bestimmt ist. Die besten Componisten haben derlei, vorzugsweise melodisch gehaltene Piecen, für 2, 3 oder mehrere Soloinstrumente geliefert, eigentliche Bravour sollte wohl allerwege daraus verbannt seyn, ist es aber doch nicht immer. Auch Vocalgesänge, meist für Männerstimmen, wie man sie als Ständchen an lauen Sommerabenden gar so gern vernimmt, werden unter jenem Sammelnamen mit einbegriffen. S. im Uebrigen den Art. Serenade (190).

Verglichen mit den schon zit. Lexikonart. wird auch hier in erwarteter Weise verfahren, nämlich zunächst der Aufführungszeitpunkt festgehalten, danach der allgemeine Charakter eines „Notturno" angedeutet und schließlich die Einteilung in Instrumental- und Vokalmusik nachvollzogen. Das Überraschende zeigt sich erst, wenn man dem abschließenden Verweis auf den Art. *Serenade* (Bd. VI, NA Stuttgart 1840) Folge leistet, dessen erster Satz die Bezeichnungen Serenade und Notturno schlicht und einfach gleichsetzt:

Serenade, franz. Serenata, ital. Notturno, eine (bei heiterem Himmel) im Freien unter Jemandes Fenstern aufgeführte Musik, der Gegensatz von Aubade, eine Abendmusik, Nachtmusik, ein Ständchen (341).

Bis heute wurde der Bedeutungsunterschied zwischen Notturno (Nachtmusik) und Serenade (Abendmusik) meist unberücksichtigt gelassen:

DommerL (Heidelberg 1865): *Notturno*, eine Nacht- oder Abendmusik, sowohl im Freien als im Saale aufgeführt zu werden bestimmt... (622);
J. Chr. Lobe, *Katechismus d. Musik*, bearbeitet v. R. Hofmann (Lpz. [28]1904): *Was ist eine Serenade?* Ein Ständchen, eine Musik, die des Abends im Freien unter den Fenstern der Personen aufgeführt wird, welche man damit unterhalten will...
Was ist ein Notturno? Dasselbe was die Serenade (110f.);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Serenade heißt an sich einfach Abendmusik, Ständchen...
Ziemlich gleichbedeutend mit Serenade sind die Ausdrücke Divertimento, Cassation und Notturno. Notturno heißt Nachtmusik, ist also schon dem Wortsinne nach mit der Serenade identisch (260).

Es ist durchaus als Ausnahme zu betrachten, wenn die Begriffe Notturno und Serenade eindeutig voneinander geschieden werden, wie dies im Art. *Nocturne* der 5. Aufl. von *Grove's Dict. of Music and Musicians* (hg. v. E. Blom, London 1954) geschehen ist, wo zunächst Nocturne als Titel für ein Charakterstück im 19. Jh. (vgl. unten, II.) erläutert und daran anschließend klargestellt wird:

The Italian term *notturno* is older...; in the 18th century it meant literally „night music", just as *serenata* meant „evening music" (97a f.).

(a) Die oben zit. Art. aus den Musiklexika von Koch, Castil-Blaze, Lichtenthal und Schilling haben ausnahmslos zum Ausdruck gebracht, daß die Bezeichnung Notturno primär auf den nächtlichen Aufführungszeitpunkt eines Musikstücks verweist, eine Zweckbestimmung, die häufig mit der Aufführungspraxis des Ständchens gleichgesetzt wird. Während bei Schilling ein solcher Zusammenhang eher beiläufig im Hinblick auf die „Vocalgesänge..., wie man sie als Ständchen an lauen Sommerabenden gar so gern vernimmt", angesprochen wurde, messen ihm andere Autoren eine derart maßgebliche Bedeutung zu, daß sie ihre Definition des Begriffs Notturno mehr oder minder ausschließlich darauf beschränken:

G. Fr. Wolf, *Kurzgefaßtes Mus. Lexikon* (Halle [3]1806): *Notturno*, ein mit bloßen Instrumenten gemachte Nachtmusik, oder ein Ständchen (213);
J. E. Häuser, *Mus. Lexikon* (Meissen 1828): *Notturno's* oder Notturnen, Nachtständchen, sind Tonstücke, welche einfach besetzt und dazu bestimmt sind, des Abends oder des Nachts im Zimmer oder unter freiem Himmel als Ständchen aufgeführt zu werden. Sie haben in den neuesten Zeiten viel Liebhaber gefunden, vorzüglich unter den Italienern und Franzosen, die sie als eine Art von Conversationsmusik behandeln (II, 9f.);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. II (Jena 1841): Den Namen *Notturno* gab man der Musik, welche in nächtlicher Stille als Aussprache der Huldigung oder Liebe unter dem Fenster der Geliebten erklang (313).

Wenn Häuser seiner eingehenden Schilderung des Ständchenmusizierens den Hinweis anfügt, daß „vorzüglich unter den Italienern und Franzosen" das „Notturno" als „Conversationsmusik" große Beliebtheit erlangt habe, dürfte er sich auf das Schaffen von Asioli und Blangini beziehen, das Castil-Blaze und Lichtenthal – ganz in Einklang mit der Aussage Häusers – in den Mittelpunkt ihrer Lexikonart. gestellt haben.

(b) Für das nachts dargebrachte Ständchen ist seit dem 17. Jh. im Deutschen der Ausdruck Nachtmusik überliefert.

Zwar wurde eine derartige Musikpraxis nicht immer gutgeheißen; W. C. Printz jedenfalls mokiert sich über jene Liebes- und Huldigungsbezeugungen, die er der „Einfältig-Lächerlichen" Musik zurechnet, zumal sie zuweilen wohl nicht gerade freundlich honoriert wurden, wie er am Beispiel eines „Musicus Instrumentalis" namens „Cotalus" belegt –

Historische Beschreibung d. Edelen Sing- u. Kling-Kunst (Dresden 1690): Dieser wolte seiner Jungfer eine Nacht-Music bringen / nahm derowegen seine Tenor-Geige nebst der Tenor-Stimme/satzte sich/bey hellem Monden-Schein/vor derselben Kammer-Fenster/und geigte eins daher/ so gut es in besagter Tenor-Stimme stunde. Allein das Tranck-Geld fiel nicht allzu köstlich: Sintemahl ein schlimmer Bruder im selbigen Hause dem guten Cotalo einen Topf voll/ich weiß selbst nicht/was für Wasser/auff den Hals gosse/und ihm so wohl die Kleider/als seine Tenor-Stimme damit besudelte (195) –,

und in den Augen von Abraham a Sancta Clara kommt solch loses Tun gar einer religiösen Sünde nahe:

Centi-Folium Stultorum In Quarto. Oder Hundert Ausbündige Narren (Wien 1709, Nachdruck Dortmund 1978): O unglückseelige Nacht-Music-Narren/es wäre euch viel besser/ daß ihr mit dem Jüngern Christi schlaffen/als zu solcher Zeit in Freud/zu künfftigem Leyd wachen thut; Ja/da ihr doch nicht schlaffen wöllet/so gehet mit euren Gedancken in diesen einsamen Garten [Gethsemane]/so werd ihr bald den Thon und die Stimm ändern/und ablassen/da ihr euren Erlöser/mit so viel Aengsten und Trübsal umgeben/sehen thätet/ich glaube/ihr würdet eine neue Music/von Seuffzen und Wehklagen halten (307).

Doch gehörte der Ausdruck Nachtmusik, unabhängig von Ablehnung oder Zustimmung hinsichtlich der darunter verstandenen Musikdarbietung, zum festen Bestand des dtsch. Sprachschatzes im 17. Jh.:

C. von Stieler, *Der Teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs/oder Teutscher Sprachschatz* (Nürnberg 1691), Art. *Musik: Nachtmusik* / sive *Abendmusik* / symphonia vespertina, noctivaga, musica nocturna (1313).

Gleichzeitig scheint hier bereits das später im Verhältnis der Begriffe Notturno und Serenade offen zu-

tage getretene Problem, diese gemäß ihrer unterschiedlichen Bedeutungen klar voneinander abzugrenzen (vgl. oben, I. (1)), auf, insofern von Stieler die beiden Ausdrücke „Nachtmusik" und „Abendmusik" als mehr oder minder synonym verzeichnet.

Wie aus dem Briefwechsel zwischen Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart hervorgeht, hat sich mit dem Brauch, einer verehrten Person mit einem nächtlichen Ständchen zu huldigen, dafür der Ausdruck Nachtmusik bis ins Ende des 18. Jh. gehalten:

Briefe u. Aufzeichnungen, GA; L. Mozart (Salzburg, 3.8.1778): den 9ten Julii beym H: von Mayer vorm Hauß Nachtmusik vom *Kolb*, eine deinige Finalmusik, und dein Concert für den Kolb: wir hörten es kostbar übers wasser in unsern zimmern, dann wir wusten nichts davon (ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, II, 436);
W. A. Mozart (3.11.1781): Ich bitte um verzeihung daß ich vergangenen Postag nicht den Empfang der cadenzen... berichtet habe. – es war aber eben mein Nammens-tag – ...auf die Nacht um 11 uhr bekamm ich eine NachtMusick von 2 clarinetten, 2 Horn, und 2 Fagott – und zwar von meiner eigenen komposition [sc. mit der *Serenade* K.-V. 375]... die Herrn also haben sich die hausthüre öfnen lassen, und nachdemm sie sich mitten im Hof rangirt, mich, da ich mich eben entkleiden wollte, mit dem Ersten E B accord auf die angenehmste art von der Welt überrascht (III, 171 f.).

Und noch L. Rellstab berichtet von einer „Nachtmusik", die am 16.9.1827 in Berlin zu Ehren der gefeierten Sängerin Nanette Schechner unter ihrem Fenster aufgeführt wurde:

Mus. Beurtheilungen, Gesammelte Schriften. NA, Bd. XX (Lpz. 1861): Um zehn Uhr ertönte vor den Fenstern ihrer Wohnung eine Nachtmusik von Hörnern, durch welche mehrere Stücke aus den beliebtesten Opern, in denen wir die Sängerin gehört, ausgeführt wurden. Hierauf erscholl ein jubelndes Lebehoch, worin das äußerst zahlreich versammelte Publicum mit einstimmte und welches sich verdoppelte, als sie am Fenster erschien und sich dankend herabneigte (49).

Zu anderer Gelegenheit hat W. A. Mozart den Ausdruck Nachtmusik unabhängig vom Ständchenmusizieren verwendet, ähnlich, wie er in Hinsicht auf das eigene Schaffen die ambivalente Bezeichnung Nachtmusik auch als Synonym für den Werktitel Notturno gebrauchte (vgl. oben, I.); am 8.5.1782 schreibt er aus Wien dem Vater vom Vorhaben des Konzertunternehmers Ph. J. Martin, im Sommer 1782 mit Genehmigung Kaiser Josephs II. „4 grosse Nachtmusique" zu veranstalten, womit er nichts anderes als vier umfangreiche nächtliche Freiluftkonzerte meint:

op. cit.: Nun wird diesen Sommer durch im augarten alle Sonntage Musique seyn. – ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten Concert errichtet, welches alle freytäge in der Mehlgrube ist aufgeführt worden... dieser Martin hat nun durch ein Decret von kayser die erlaubnüss erhalten, ...12 Concerte im augarten zu geben. und 4 grosse Nachtmusique auf den schönsten Plätzen in der Stadt (III, 208).

(2) Seit dem Ende des 18. Jh. werden auch BEI NACHT SPIELENDE OPERNSTÜCKE ODER -SZENEN Notturno bzw. Nocturne genannt, was bezeichnenderweise erstmals in Musiklexika franz. und ital. Provenienz vermerkt ist:

Fr.-H.-J. Castil-Blaze, *Dict. de musique moderne* (Paris [1821] [2]1825), Art. *NOCTURNE*: On donne aussi le nom de *nocturne* à certains morceaux d'opéra qui ont le caractère du *nocturne*, et se chantent dans une scène de nuit. Ainsi l'on dira: le duo *nocturne*, ou le *nocturne* du *Mariage Secret*, pour désigner le duo *Deh ti conforta, ô cara*! Le *nocturne* de la scène du tombeau de la *Sémiramis* de Borghi, est d'une grande beauté (II, 85);
P. Lichtenthal, *Diz. e bibliografia della musica* (Mailand 1836), Art. *NOTTURNO*: Si dà anche tal nome a certi pezzi dell'Opera, che hanno il carattere del Notturno, e si cantano in una scena che finge la notte (II, 70).

Während Lichtenthal verschweigt, welche Oper er in diesem Zusammenhang im Blick hat, verweist Castil-Blaze auf die *Notturno* überschriebene Grabszene in G. B. Borghis *La morte di Semiramide* (1791; Ms. in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Bd. II, f. 124) sowie auf die letzte Szene aus D. Cimarosas *Il matrimonio segreto* (1792), der allerdings in der Partitur eine solche Überschrift fehlt. Bemerkenswerterweise wurde jedoch Cimarosas Oper 1803 in Turin auch einmal unter dem Titel *Il matrimonio notturno* aufgeführt, wohl mit Bezug auf die nächtliche Stunde, zu der zum einen die heimliche Hochzeit geschlossen und zum anderen ihr Geheimnis in der letzten, von Castil-Blaze zitierten Szene gelüftet wird.
Heutige Lexikonart. verzeichnen meistens das *Notturno* aus F. Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* op. 61 (1843) als Standardbeispiel (MGG IX, 1961; RiemannL Sachteil 1967). Daneben kann die Szenenbezeichnung im 19. Jh. in Opern wie den folgenden belegt werden: G. Donizetti, *Don Pasquale* (1843), Szene Nr. 17: *Notturno*; Fr. von Flotow, *Alessandro Stradella* (1844), Nr. 3: *Scène u. Nocturno*; ders., *Martha* (1847), Nr. 9: *Notturno*; H. Berlioz, *Béatrice et Bénédict* (1862), Nr. 8: *Duo – Nocturne*; D.-Fr.-E. Auber, *Le premier jour de bonheur* (1868), Nr. 11: *Chœur et Nocturne*. Im 20. Jh. hat beispielsweise A. Berg in der zweiten Szene des dritten Aktes seiner Oper *Lulu* (1928-35) den Monolog der Gräfin Geschwitz *Lento (Nocturno)* überschrieben, und von H. Reutter ist die Musik zu einem Ballett, dessen Handlung im nächtlichen Paris angesiedelt ist, als *Notturno Montmartre* (1952) überliefert.

Lit.: FR. STIEGER, Opernlexikon, Tutzing 1975. – Den Szenennachweis bei Borghi (1791) verdankt der Verf. einer brieflichen Mitteilung durch Herrn S. Paganelli (Bologna, 2.10. 1982).

II. Zu Beginn des 19. Jh. wird Nocturne bzw. Notturno zur GATTUNGSBEZEICHNUNG FÜR EIN CHARAKTERSTÜCK umgedeutet. Zwar kann – wie bereits oben (am Ende von I.) ausgeführt wurde – das Auftreten der franz. Schreibweise des Terminus nicht als ein direktes Indiz für seinen Bedeutungswandel genommen werden, zumal durch das gesamte 19. Jh. hindurch neben der franz. in gleicher Häufigkeit die ital. Terminusform weiterverwendet wird; A. Gathy verstrickt sich 1835 geradezu zwangsläufig in Ungereimtheiten, wenn er zwischen der ital. Form als neuer Gattungsbezeichnung und der franz. als Titel für Vokalkompos. in der Art Blanginis zu unterscheiden versucht (zit. unten, II. (2) (a)). Indirekt aber läßt sich aus dem häufigeren Gebrauch des franz. Terminus ein neuer Einfluß innerhalb der Geschichte des Begriffs ablesen, die bis dahin von der eingangs skiz-

zierten südlichen Tradition getragen war (vgl. oben, I.): Mit der Wende zum 19. Jh. beginnt der franz. Salon seine Schatten zu werfen, was – überspitzt formuliert – darauf hinausläuft, daß die bisherige Zweckbestimmung Notturno sowie die darunter gefaßte Musik domestiziert werden, indem man die Nacht aus dem Freien in den Konzertsaal verpflanzt und das fehlende Ambiente mit bzw. in der Musik selbst zu ersetzen versucht.

Im Zusammenhang mit dem grundlegenden Bedeutungswandel von einer funktionalen Bezeichnung zur Gattungsbezeichnung nimmt der Werktitel *Notturno* (bzw. *Nocturne*) bei Asioli und Blangini eine Übergangsstellung ein, indem hier der Terminus erstmals poetisierende Züge bekommt, was auch für Instrumentalkompos. wie B. Campagnolis *L'illusion de la viole d'amour. Sonate notturne pour violon... avec accompagnement de viola* op. 16 zutrifft; P. Lichtenthal reflektiert dies 1836, wenn er das Besondere der „Poesie eines vokalen Notturno" näher zu bestimmen sucht (zit. oben, I. (1)). Zudem werden bezeichnenderweise die Lieder Blanginis zuweilen auch unter dem Titel *Romance* gedruckt; die ursprüngliche Zweckbestimmung gerät zunehmend in die Nähe einer charakterisierenden Werküberschrift, eine Nähe, die später ihre Bestätigung dadurch findet, daß nicht selten auch die *Nocturnes* von J. Field (vgl. unten, II. (1)) in ersten Auflagen als *Romance* oder *Pastorale* verlegt werden.

Der Bedeutungswandel selbst kann aufgrund seiner Koinzidenz mit dem Aufblühen der ROMANTISCHEN POESIE DER NACHT erklärt werden. Exemplarisch haben W. H. Wackenroder und Novalis Zeugnis von der rückhaltlosen Hinwendung der Romantiker zur Nacht abgelegt: die Nacht als Quelle visionärer Erfahrungen, als Organ der Welterkenntnis, als Pforte zum Unendlichen, als Ziel menschlicher Sehnsüchte – so schildern sie Wackenroder in *Raffaels Erscheinung* (1797) und Novalis in den *Hymnen an d. Nacht* (1797-1800), deren erste von der Unio mystica mit der verstorbenen Geliebten erzählt:

Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: *Werke u. Briefe* (Heidelberg 1967): Einst, in der Nacht, da er [Raffael]... im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sei er, heftig bedrängt, auf einmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finsteren Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichte strahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei... Was das Wunderbarste gewesen, so sei es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun gerade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahndung davon gehabt... Am anderen Morgen sei er wie neugeboren aufgestanden; die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingeprägt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden... (14 f.);

Novalis, *Schriften*, hg. v. P. Kluckhohn, R. Samuel u. a. (Stuttgart [3]1977 ff.): Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht...

Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt... Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun... Also nur darum, weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, säetest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln, zu verkünden deine Allmacht... Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere... Preis der Weltköniginn, der hohen Verkündigerinn heiliger Welten, der Pflegerinn seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt (I, 131 ff.).

Wenn Novalis in der vierten Hymne die rhetorische Frage stellt: „Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?" (I, 137 ff.), so spricht er damit ein romantisches Kunstprogramm aus, das auch für die Komponisten, die mit ihren Werken im 19. Jh. die Geschichte des Begriffs Nocturne geprägt haben, uneingeschränkt Gültigkeit besitzt; laut R. Paoli soll schon Blangini sich von den *Hymnen an d. Nacht* unmittelbar inspiriert haben lassen.

Eingedenk der besonderen Bedeutung, die solchermaßen dem Bereich der Nacht zugewiesen worden ist, liest man denn auch ein Fragment, das Novalis 1798 im Zusammenhang mit dem unvollendet gebliebenen Roman *Die Lehrlinge zu Saïs* notiert hat, mit anderen Augen; die darin erwähnte „Nachtmusik" ist kein unterhaltendes Ständchen (vgl. oben, I. (1)(b)), sondern vielmehr die Begleitmusik, die symbolisch zur Lüftung eines ‚heiligen Geheimnisses' erklingt:

op. cit.: Ein Günstling des Glücks sehnte sich die unaussprechliche Natur zu umfassen. Er suchte den geheimnißvollen Aufenthalt der Isis. Sein Vaterland und seine Geliebten verließ er und achtete im Drange seiner Leidenschaft auf den Kummer seiner Braut nicht. Lange währte seine Reise. Die Mühseligkeiten waren groß. Endlich begegnete er einem Quell und Blumen, die einen Weg für eine Geisterfamilie bereiteten. Sie verriethen ihm den Weg zu dem Heiligthume. Entzückt von Freude kam er an die Thüre. Er trat ein und sah – seine Braut, die ihn mit Lächeln empfieng. Wie er sich umsah, fand er sich in seiner Schlafkammer – und eine liebliche Nachtmusik tönte unter seinen Fenstern zu der süßen Auflösung des Geheimnisses (II, 618).

Man mag die Ausstrahlung und das ungebrochene Vorherrschen einer derartigen Nacht-Musik-Begeisterung im 19. Jh. ermessen, wenn man sich bewußt macht, daß sie noch im Werk Fr. Nietzsches ihre Spuren eingegraben hat. In der *Morgenröthe* (1881) umschreibt Nietzsche im Aphorismus *Nacht u. Musik*, dessen Überschrift bereits die Zusammengehörigkeit beider Phänomene erkennen läßt, den „Charakter der Musik, als einer Kunst der Nacht und Halbnacht" (*Sämtliche Werke. Kritische Studienausg. in 15 Bdn*, München, Bln u. New York 1980, III, 205), und im zweiten Teil des *Zarathustra* (1883) beklagt dieser im *Nachtlied* schwermütig sein Leid am Tage, am Leben im Licht:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.
Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin.

Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!

Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! – und selig sein ob eurer Licht-Geschenke (IV, 136).

Die Sehnsucht Zarathustras nach dem bergenden Dunkel, das ihn von Trauer, Einsamkeit und Lieblosigkeit erlösen soll, ist noch genau dieselbe, der schon Novalis in den *Hymnen an d. Nacht* Ausdruck gab, und sie mag auch aus so manchem der im folgenden erwähnten *Nocturnes* herausgehört werden.

Lit.: R. Paoli, La lirica da camera di Blangini, in: Musicisti Piemontesi e Liguri, Accademia musicale Chigiana XVII, Florenz 1959, 35-40.

(1) Zum Musterbeispiel der neuartigen Gattung avanciert das einsätzige Klavierstück, wie es erstmals J. Field in einer Sammlung von *Trois Nocturnes* (Lpz. 1814) publizieren läßt: zwar hat Field selbst nur zwölf unter seinen zwanzig Klavierstücken, die heute als *Nocturnes* überliefert sind, diesen Titel gegeben, doch ist sein Name seither untrennbar mit der neu entstandenen Gattung verknüpft; bei einem Großteil der im folgenden Abschnitt zit. Belege wird Field stellvertretend für die Gattung jeweils an erster Stelle genannt, gefolgt von Fr. Chopin, von dem zu seinen Lebzeiten nach den ersten *Trois Nocturnes* op. 9 (Lpz. 1833) fünfzehn weitere, gleichlautend überschriebene Kompos. erschienen sind.

R. Schumann repräsentiert 1836 zweifellos die Meinung einer überwiegenden Mehrheit, wenn er Chopins *Nocturnes* „neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste. . ., was nur in der Musik erdacht werden könne", hält, um anschließend in einer pathetischen Metapher auf Fields zentrale Stellung innerhalb der Gattung zurückzukommen:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten (ed. M. Kreisig, I, 188).

F. Hand meint sogar, daß „Field ein vielleicht von Niemand übertroffener Meister dieser Gattung" gewesen sei (*Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. II, Jena 1841, 316).

Lit.: H. Dessauer, J. Field, sein Leben u. seine Werke, Langensalza 1912; P. Piggott, The Life and Music of J. Field 1782-1837. Creator of the Nocturne, London 1973.

(2) Als Gattungsbezeichnung bezieht sich der Terminus Nocturne bzw. Notturno auf die besondere poetische Idee, der ein mus. Ausdruck verliehen werden soll.

Schon aus der ersten Besprechung von Fields 1814 erschienenen *Trois Nocturnes* (AmZ XVI, 1814) geht hervor, daß die neuartige Bedeutung des Terminus sogleich erkannt wird, auch wenn sie der anonyme Rezensent zunächst nur andeutungsweise formulieren kann: er unterstreicht die „besondere Weise" des Vortrags, der diese Werke zur gebührenden Akzentuierung der Klangfarbe bedürfen, sowie die sangliche, kunstvoll verzierte Melodieführung und den einheitlichen Charakter der Kompositionen; wenn er zudem auf die nachhaltige Wirkung verweist, die die *Nocturnes* auf die „Phantasie" eines Zuhörers „durch das Höchstunbestimmte der Ideen" ausüben, so ist damit ein Lob ausgesprochen, das im Sinne der romantischen Musikauffassung kaum höher ausfallen könnte und die Aufmerksamkeit auf ein wesentliches Merkmal der neuen Gattung lenkt:

Hr. F[ield]. . . gehet in seinen Compositionen meist einen eigenen Weg. Sie sprechen daher beym ersten Anhören schwerlich an; wird man aber nach und nach mit ihnen bekannter, und – was hier eine Hauptsache ist – wird man der besondern Weise ganz mächtig, in welcher der Verf. sie vorgetragen haben will, und nach welcher oft Klang und Ton des Instruments selber (freylich nur des ausgezeichnetsten) fast allein den Effect hervorbringen muss: so gewinnen sie ein bedeutendes Interesse, und nicht etwa blos das, jedes Ungewöhnlichen, sondern auch eines, für Phantasie und ein äusserst verfeintes Ohr. Das Letzte wird nun eben durch die Benutzung des Instruments, als sänge es recht eigentlich und accompagnirte sich dann in ganz anderer Weise selbst, so wie durch die viele Würze seltsam durchgehender oder vorhaltender Noten und dgl., stets gereizt und oft auch befriedigt; die Erste durch das Höchstunbestimmte der Ideen für sich, und alles Einzelnen, bey ganz bestimmter, ja zuweilen bis zur Monotonie beschränkter Richtung des Ganzen stets auf einen einzigen Punkt, gespannet und geleitet (763).

Demgegenüber gelingt es G. W. Fink in einer Rezension der *Trois Nocturnes* op. 9 von Chopin (AmZ XXXV, 1833), dessen Klavierstücke offensichtlich in starkem Maße zur Verbreitung des Begriffs beigetragen haben, die besondere poetische Idee dieser Werke kurz und bündig auf einen Nenner zu bringen, indem er sie – ausgehend von ihrer sanglichen Melodik, dem „Gesang" in „Field's schöner Manier" – als „Nachtgesänge" umschreibt:

Der Gesang hat etwas an Field's schöne Manier Erinnerndes, nur harmonisch wechselnder ist Alles. Man muss Sprünge und Bindungen gut verstehen, oder sich dafür besonders üben wollen, wenn diese schönen Nachtgesänge gebührend ausgeführt werden sollen (360).

Finks Kommentar zu Chopins *Trois Nocturnes* op. 15 (AmZ XXXVI, 1834) läßt keinen Zweifel mehr daran aufkommen, daß die Werkbezeichnung bestimmte poetische Vorstellungen in ihm weckt; sie legen beredt Zeugnis ab von der Faszination, die der geheimnisumwitterte Bereich der Nacht auf gefühlsbetonte Menschen ausübt:

Die Nocturnen sind wirkliche Träumereyen einer in der Stille der Nacht von Gefühl zu Gefühl schwankenden Seele, über welche wir nichts als den Ausbruch eines weiblichen Herzens nach empfundenem Vortrage derselben hersetzen wollen: „Diese Nocturnen sind doch ganz mein Leben!" (543).

Das gleiche dokumentiert ein Passus in F. Hands *Aesthetik d. Tonkunst* (Bd. II, Jena 1841):

Die Nacht weckt eigenthümliche Gefühle und gibt Allem einen sentimentalen Ton, indem die Außenwelt, im Dunkel geborgen oder vom Dämmerlicht der Gestirne erhellt, die Phantasie nicht unmittelbar in Anspruch nimt, sondern das Gemüth vorwalten läßt, und so sich alle Bethätigung der Seele nach Innen wendet. Die Stürme des Lebens schweigen

und Liebe, zarte Innigkeit erfüllen die Brust, mag im Glück des Besitzes ein frohes Lied, im Sehnen und Entbehren ein wehmüthiges zur absichtslosen Aussprache kommen. Solchen Gefühlen ist das Notturno bestimmt (313).

Da indessen die *Nocturnes* von Chopin in Hinsicht auf ihre kompos. Substanz wie auf den speziellen Ton vom Vorbild Fields abweichen, läßt R. Schumann 1834/35 Eusebius zum Bild des betenden Jünglings Field einerseits und des von Dämonen umgebenen Chopin andererseits greifen, um so einen Unterschied zwischen den beiden Komponisten herauszuarbeiten.

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): Wie glücklich mag er [Field] vor seinem ersten Notturno gestanden haben: denn es war ganz sein, und niemand vor ihm hatte etwas Ähnliches gesprochen.
... Field legt sein Opfer am Abend auf den Altar; was er spricht, versteht nicht jeder, aber es stört keiner den blassen Jüngling, da er betet. In später Stunde arbeitet noch Chopin, wie in einer Nordscheinverklärung, aber die Gespensterzeit spukt schon neben ihm, die Nachtraubvögel sind los, und einzelne Abendfalter von früherher stürzen erkältet und ermattet nieder (ed. M. Kreisig, II, 305 f.).

Auch Fr. Liszt beschäftigt in einem Vorwort, das er 1859 zur ersten Gesamtausgabe der *Nocturnes* von Field verfaßt, das Verhältnis zwischen diesen Kompos. und den gleichnamigen Charakterstücken Chopins, nachdem er zunächst noch einmal allgemein die Trefflichkeit der Gattungsbezeichnung hinsichtlich der mit ihr verbundenen poetischen Idee hervorgehoben hat. Ähnlich wie Schumann sieht Liszt in Field den unschuldigen, schüchternen „Jüngling", dagegen in Chopin das reife, von den Widernissen des Lebens gezeichnete „Genie"; während Fields Klavierstücke „rein und einfach" seien, habe Chopin in seinen Werken, „die ganze Skala elegischer Gefühle durchlaufend", auch „Qual und Pein" zum Ausdruck gebracht und sich so als der „unerreichbare" Vollender der Gattung erwiesen. Aufgrund einer romantischen Haltung, der auch Schumann nahestand und die im Sinne E. Th. A. Hoffmanns sich insbesondere an den gespenstischen Zügen der Nacht begeisterte, schätzt Liszt die „düstere und fesselndere Poesie" Chopins als Fortschritt gegenüber der mus. Idylle Fields ein, ohne freilich das Verdienst des letztgenannten ungerecht schmälern zu wollen; in seiner Rückwendung zu Field vergleicht er dessen Schaffen der Geborgenheit einer „Perlmuttermuschel" sowie „einer beglückten Oase" – Metaphern, die an Schumanns Loblied auf den ‚heimeligen' Charakter der Werke Fields (zit. oben, II. (1)) gemahnen:

John Field u. seine Nocturnes, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. L. Ramann, Bd. IV (Lpz. 1882): Der Name „Nocturne" paßt vortrefflich zu den Stücken, welche Field so zu nennen den Einfall hatte. Denn schon die ersten ihrer Klänge versetzten uns in jene Stunden, in welchen die Seele, befreit von des Tages Last, nur in sich ruhend, sich zu den geheimnisvollen Regionen des Sternenhimmels emporschwingt. Hier sehen wir sie luftig und beschwingt, gleich der Philomele der Alten, über den Blumen und Düften einer Natur schweben, von der sie liebend durchdrungen ist.
Der Zauber, welchen diese so reinen und einfachen Ergüsse auf Gemüther ausüben, welche sich eine gewisse Jugendlichkeit der Empfindung zu bewahren verstehen, wird um so größer, je mehr sie sich von der modernen Musik mit ihren Kontrasten und ihrer oft forcirten und übertriebenen Leidenschaftlichkeit abgestoßen fühlen. Mußten wir doch unter dem Namen „Nocturne", mit welchem Field den Ausdruck schüchterner und wonnig seliger Zärtlichkeit verband, fremde und befremdende Effekte gewahren! Nur ein Genie durchdrang diese Gattung mit vollem, ihrer Idee entsprechendem Gehalt: Chopin... Die ganze Skala elegischer Gefühle durchlaufend... sang Chopin in seinen Nacht-Gedichten nicht allein die Harmonien, welche die Quelle unserer unversiegbaren Freuden sind, sondern auch solche, welche die Qual und Pein ausdrücken, die den letzteren so oft entspringen... Die Superiorität des Inhalts und der Form, welche alle seine unter diesem Titel veröffentlichten Stücke über alle anderen dieses Namens in sich tragen, ist unübertrefflich, was in der Kunstsprache gleichbedeutend mit unerreichbar ist. Dem Schmerze näher, als die Field's sind sie hiedurch schärfer accentuirt. Ihre Poesie ist düsterer und fesselnder; sie giebt uns mehr Entzücken, aber weniger Ruhe und erlaubt uns hiedurch, uns freudig zu jenen Perlmuttermuscheln zurückzuwenden, welche geborgen vor den Stürmen und fern von der Großartigkeit des Oceans sich am Rande einer murmelnden palmbaumbeschatteten Quelle erschließen, in einer beglückten Oase, die das Dasein der Wüste vergessen macht (268 f.).

Deutliche Kritik kann man aus jener Passage herauslesen, in der Liszt sich gegen den Einfluß „fremder und befremdender Effekte" zur Wehr setzt. Er zielt hiermit auf die Salonmusik ab, die um die Mitte des 19. Jh. der Gattung zwar einerseits zu außerordentlicher Verbreitung verholfen, sie andererseits aber auch zu einem ausgesprochenen künstlerischen Tiefstand geführt hat.
Der Einfluß der Salonmusik wurde durch zwei Momente begünstigt: Zum einen durch den intimen Charakter, wie ihn ein zeitgenössischer Rezensent mit Blick auf Chopins *Deux Nocturnes* op. 62 konstatiert hat:

Für Pianoforte (NZfM, Bd. 26, 1847): Beide Notturnen sind mild und warm in der Empfindung wie die Sommernacht... Man spielt sie am besten für sich allein, oder für einen oder zwei Herzensfreunde; denn bei aller ihrer Offenheit lieben sie die Oeffentlichkeit nicht (181a).

Zum anderen dadurch, daß die Klavierstücke vornehmlich an das Gefühl des Hörers appellierten, was Fink in seiner Besprechung von Chopins *Trois Nocturnes* op. 15 im Sinne einer Ausstrahlung insbesondere auf „weibliche Herzen" beschrieben hat (vgl. oben); dieser Topos des Femininen, der weiblich mit weichlich gleichsetzt, ist in der Folgezeit häufiger, und oftmals als polemische Spitze, wiederholt worden:

Rezension der *Deux Nocturnes* op. 27 von Chopin (AmZ XXXVIII, 1836): Es ist der Traum, der seine Ringeltänze mit der Sehnsucht feiert, die sich den Schmerz erkohr, weil sie die Freude, die sie liebt, nicht wiederfinden konnte. Darum werden diese neuen Nocturnen, wie die ältern, ...immer wieder vor allen weiblich gestimmten Herzen höchst anziehend sein (473);
R. Schumann 1841 in einer Rezension des *Grande Nocturne* op. 35 von S. Thalberg, *op. cit.*: Namentlich dieses Notturno wird sich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen (II, 28);
F. Hand, *op. cit.*: Im Notturno gleicht die Grazie Alles, was im Charakteristischen sich hervorhebt, aus und umgibt es mit zarter Milde. Dies aber kann zu einem zweifachen Fehler führen. In der gleichen Haltung, mit der hier meistens eine fixirte Seelenlage gezeichnet wird, geräth der Componist in's Breite und Schleppende... Auf einer anderen Seite

läuft die sentimentale Darstellung im Notturno Gefahr in's Weichliche und Schmachtende zu gerathen, was kräftigeren Seelen mißfällt, und überhaupt den Hörer ermüdet (314 f.).

Mit besonderer Schärfe hat A. von Dommer die ästhetische Belanglosigkeit, zu der ein Großteil der Gattung unter dem Zugriff der Salonmusik herabsank, attackiert:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Notturno*: Der Character dieser Tonstücke pflegt gewöhnlich eine sanfte und ruhige Schwärmerei zu sein, ohne die Heiterkeit darum auszuschliessen; hohe Ideen und kunstvolle Ausgestaltung derselben aber bleiben ihnen fern, das Ganze läuft mehr auf eine angenehme Unterhaltung und Erweckung milder Gemüthsstimmungen als auf energische Anregung tiefer Gefühle und Leidenschaften hinaus. Deshalb ist auch der modernen Salonclaviermusik, wie andere sogenannte Characterstücke so auch das Notturno gerade recht, um nach der Möglichkeit sentimentalisiren und empfindeln zu können, ohne eine Beeinträchtigung der Harmonie des Theetisches durch Erweckung starker Gefühle und Gedanken befürchten zu dürfen (622).

Wie eng die Liaison der Salonmusik mit dem Charakterstück gegen Ende des 19. Jh. geworden ist, kann man daraus ersehen, daß A. Reißmann in seinem Lexikonart. *Musik* stillschweigend von der Zugehörigkeit eines Charakterstücks zum Bereich der Salonmusik ausgeht und den künstlerischen Wert entsprechender Werke Fields und Chopins ausdrücklich hervorheben muß:

Mendel-ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): Die Salonmusik... steht meist so hart auf der Grenze der Kunst, dass sie nur in seltenen Fällen noch dazu gerechnet werden kann... Nur einzelne Meister... haben auch der Salonmusik künstlerisches Gepräge zu geben gewusst, wie Field oder Chopin, die in ihren Nocturnen, den Walzern und Mazurken, den ganzen Zauber aristokratischen Wesens und feiner Manieren in künstlerischen Gebilden offenbaren (208).

(a) Aufgrund der schnell anwachsenden Popularität des einsätzigen Klavierstücks mit der Überschrift *Nocturne* oder *Notturno* ist ab 1835 die Gattungsbezeichnung als Hauptbedeutung des Terminus etabliert und hat die ursprünglich mit dem Begriff verbundene Zweckbestimmung (vgl. oben, I.) in den Hintergrund gedrängt.

In einer Rezension von A. Klengels *Six Nocturnes pour le Pianoforte* (AmZ XXII, 1820) bekundet sich noch Unsicherheit gegenüber der neuartigen Bedeutung des Terminus, indem einleitend zunächst einmal klargestellt wird, daß der Werktitel nicht im Sinne gleichlautend überschriebener, unterhaltender Instrumental- oder Vokalmusik des 18. Jh. zu verstehen sei –

Der Name, *Nocturnes*, lässt vielleicht etwas Anderes erwarten, als was man hier empfängt; etwas Anderes, und etwas Geringfügigeres. Man empfängt nämlich sechs ernste, fleissig ausgearbeitete, ziemlich lange Sätze... (367) –,

und J. E. Häuser, der den Gattungsbegriff als erster lexikalisch erfaßt, fügt den entsprechenden Satz noch ohne nähere Erklärung einfach jener Definition an, die er in der ersten Auflage seines Nachschlagewerks von den „Notturno's" als „Nachtständchen" gegeben hat (zit. oben, I. (1)(a)):

Mus. Lexikon (Meissen [2]1833): In demselben Charakter geschrieben giebt es auch Notturno's fürs Pianoforte (II, 39).

Hingegen steht bei A. Gathy die Erläuterung der Gattungsbezeichnung im Vordergrund:

Mus. Conversations-Lexikon ([Lpz. 1835] Hbg [2]1840): Notturno, Nachtmusik von ernstem, sanftem und auch wehmüthigem Charakter; eine Gattung, welche von Field mit großer Originalität für das Pianoforte behandelt wurde. Auch Chopin und Jac. Schmitt lieferten liebliche Notturnen. *Nocturnes* sind in Frankreich sehr beliebte zweistimmige, einfache, kurze Gesänge, deren es eine große Anzahl giebt, meist sehr schöne, von Blangini, Piantanida, Panseron u. A. (330 a f.).

Zwar ist Gathys Unterscheidung zwischen der ital. Schreibweise des Terminus als neuer Gattungsbezeichnung und der franz. als Titel für die Vokalkompos. in der Art Blanginis wenig plausibel insofern, als er mit keinem Wort erklärt, warum er diese Festlegung gerade so und nicht umgekehrt trifft, was man angesichts der Tatsache, daß die von ihm zit. Klavierstücke Fields und Chopins unter dem franz. Werktitel erschienen sind, durchaus hätte erwarten können. Doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß 1835 der Gattungsbegriff Nocturne bzw. Notturno als allgemein bekannt vorausgesetzt werden muß, wie auch eine Besprechung von Fields *Douzième et treizième Nocturnes* (AmZ XXXVII, 1835) belegt, die mit einer rhetorischen Frage beginnt und die passende Antwort gleich mitliefert:

Wer kennt nicht Field's reizende Nocturnes? Jeder wird begierig sein, das neue Heftchen zu spielen (526).

Dasselbe beweist eine Satire Fr. Liszts über *Die philharmonischen Gesellschaften* (1835), mit der er dilettantische „Provinzialkoncerte" sowie den Typus eines sich dafür hergebenden komponierenden Interpreten, den „berühmten Künstler..., welcher alle Städte Europas bereiste", karikiert, indem er ein absurdes Konzertprogramm entwirft; daß in diesem Programm auch ein „Nocturne" nicht fehlen darf, spricht für sich, denn die beste Satire ist nichts wert, wenn nicht jedermann versteht, worauf sie anspielt:

Gesammelte Schriften, hg. v. L. Ramann, Bd. II (Lpz. 1881):
1) Ouvertüre, die man wegen Mangel an Musikern nicht ausführt.
2) Koncert, komponirt und vorgetragen von Herrn M....
3) Gesangstück, von demselben.
4) Fantaisie brillante über beliebte Melodien, komponirt und vorgetragen von demselben.
5) Harmonie-Stück, wegen Ermangelung von Blasinstrumenten begreiflicherweise weggelassen.
6) Romanze und Nocturne, komponirt und vorgetragen von demselben etc. etc. (40).

Auch R. Schumann kann 1836 bzw. 1840 von einem feststehenden Gattungsbegriff ausgehen, der keines ausführlichen Kommentars mehr bedarf:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914); zu einem *Notturno* op. 42,2 von R. G. Kulenkamp: Es beginnt im rechten Charakter (ed. M. Kreisig, I, 237);
Über ein *Notturno* op. 6 und eine *Polonaise* op. 11 von W. H. Veit: In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau, was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Gesanges, das sich vollkommen abschließt; eine Polonäse mit echtem Tanzschritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters (I, 475 f.).

Die alte Bedeutung des Terminus ist in den Hintergrund gedrängt worden und wird von Schumann

1839 nur deshalb noch einmal in Erinnerung gerufen, damit er seine Kritik an der leidenschaftslosen Glätte eines *Notturno* op. 24 von Th. Döhler besonders plastisch ausmalen kann:

Sein Notturno ist keines, wie es wohl ehedem der Troubadour seiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern gesetzt, sondern eine Salonliebeserklärung, süß und kalt wie das Eis, was dazu verschluckt wird (I, 410).

Demgemäß erscheint F. Hand in seiner *Aesthetik d. Tonkunst* (Bd. II, Jena 1841) „nur der neuerdings festgestellte Charakter" des „Notturno" von Belang (313), und von der gleichen Prämisse sind offensichtlich gegen Ende des 19. Jh. Reißmann und Riemann ausgegangen, wobei der Erstgenannte in seinem Lexikonart. zunächst eine Definition des liturgischen Terminus „Nocturn" (zit. unten, IV.) gegeben hat:

Mendel-ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): *Nocturne* oder Nocturno heisst ferner eine, von Field und Chopin zum Kunstwerk ausgebildete Clavierform träumerisch-schwärmerischen Charakters, die seitdem sehr beliebt geworden ist (283);

RiemannL (Lpz. [3]1887): *Nokturne* (ital. Notturno, franz. Nocturne, „Nachtstück"), eine seit Field und Chopin sehr in Aufnahme gekommene Bezeichnung für Klavierstücke träumerischen Charakters, die indes keinerlei bestimmte Form bedingt (684a).

Die Popularität der Gattungsbezeichnung offenbart sich nicht nur in der Flut einsätziger Klavierstücke, die seit 1814 unter den Titeln *Nocturne* oder *Notturno* erschienen sind (vgl. bei Krueger, 173 ff., das *Auswahlverz. von Nachtstücken*, in dem er 400 von insgesamt 1000 eingesehenen Exemplaren zusammengestellt hat), sondern ebenso darin, daß geschäftstüchtige Verleger im 19. Jh. auch Werke anderer Gattungen mit der Überschrift *Nocturne* haben drucken lassen, um so durch einen gesteigerten Verkauf von der Beliebtheit der neuen Gattung zu profitieren; beispielsweise wurde die postume Erstausgabe des von Fr. Schubert wohl 1828 komponierten *Trio in Es*, D. 897, von A. Diabelli am 5.12.1846 als *Nocturne pour Piano, Violon et Violoncelle* angezeigt und vertrieben.

Lit.: W. Krueger, Das Nachtstück. Ein Beitr. zur Entwicklung d. einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jh., Schriften zur Musik IX, München 1971; Fr. Schubert, Thematisches Verz. seiner Werke v. O. E. Deutsch, NA Kassel 1978.

(b) Allerdings bleibt, wie bereits im 18. Jh. (vgl. oben, I. (1)), eine Verknüpfung des Terminus mit spezifischen kompositionstechnischen Kriterien problematisch; treffend spiegelt dies schon unmittelbar nach der Entstehung der neuen Gattung der ebenso ästhetisch geringschätzige wie kompositionstechnisch vage Kommentar von J. J. de Momigny, der das „Nocturne" als eine „abgekürzte und verstümmelte Sonate" abtut:

La seule vraie Théorie de la Musique (Paris 1821): Le Nocturne nee de l'impuissance des compositeurs et de l'ignorance impatiente des auditeurs de nos jours, est une sonate abrégée et mutilée, où sous le prétexte de ne pas ennuyer son futil auditoire, on ne traite aucun des sujets qu'on y expose, esquivant adroitement, ainsi, de découvrir une grande partie de son incapacité, ce qui est fort heureux pour beaucoup de gens à la mode (175).

Demgegenüber gehen aus Äußerungen weniger kritisch eingestellter Autoren zwei Merkmale hervor, die zumindest andeutungsweise zu einer Charakteristik des Begriffs in kompositionstechnischer Hinsicht beitragen, wobei freilich anzumerken ist, daß sie auch für Charakterstücke, die unter einem anderen Titel als *Nocturne* oder *Notturno* komponiert worden sind, Gültigkeit besitzen. Zum einen wird – so 1814 in der Rezension der ersten *Trois Nocturnes* von Field und nachfolgend im Blick auf Chopins *Trois Nocturnes* op. 9 (zit. oben, II. (2)) – das sangliche Moment hervorgehoben, das zum anderen mit einer einfachen Werkfaktur in Zusammenhang gesetzt wird; das letztgenannte Kriterium dürfte in erster Linie von den Klavierstücken Fields abstrahiert sein, wie eine Besprechung seiner *XIV[e]-XVI[e] Nocturnes* (AmZ XXXVIII, 1836) bestätigt:

Als Field... nach Wien kam und dort Concerte gab, entzückte der Mann... das Wiener Publikum, das doch nicht minder als ein anderes an neue Bravouren gewöhnt ist, am allermeisten gerade durch seine einfachen Nocturnen... Alle ohne Ausnahme waren vom Vortrage dieser neuen und seiner frühern Nocturnen auf das Lebhafteste ergriffen. Solchen Zauber bringt des Meisters Anschlag, sein Ton, der vollendete Gesang seiner Finger hervor (471).

F. Hand führt beide Merkmale notwendig darauf zurück, daß sie durch die zugrundeliegende poetische Idee (vgl. seine diesbezüglichen, oben in II. (2) zit. Ausführungen) bedingt seien, wobei er – wenn auch unausgesprochen – an die Unterscheidung zwischen einer „Gefühls"-Form wie dem Charakterstück einerseits und einer „Verstandes"-Form wie der Fuge andererseits anknüpft; bei einem „Notturno" genieße der unverfälschte „Ausdruck des Gefühls" uneingeschränkt Vorrang, woraus Hand „die Forderung der Einfachheit" und für „das Melodische ein zuständiges Vorrecht" ableitet:

Aesthetik d. Tonkunst, Bd. II (Jena 1841): Wir verlangen zuerst den reinsten Ausdruck des Gefühls, nicht getrübt von fremdartigen Einflüssen des reflectirenden Verstandes... Dazu aber tritt die Forderung der Einfachheit; denn das hier lautwerdende Gefühl ist sich selbst genug und jeder beigegebene Schmuck, der nur Aeußerlichkeit wäre, muß hinwegfallen. Es würde der Künstler einen falschen Weg verfolgen oder einen Namen mißbrauchen, der das Notturno für den Zweck einer zu erprobenden Virtuosität bestimmte (313 f.);

Im Notturno behauptet das Melodische ein zuständiges Vorrecht, und in diesem kommt es vorzüglich auf Klang und Tonfarbe an... Die Innigkeit der Darstellung verlangt Bindung und Verschmelzung, und wirksam werden durchgehende und verhallende Töne (315).

Die Form stellt ein drittes Merkmal dar, das häufig angesprochen wird, indes auch kein spezifisches Begriffskriterium liefert.

R. Schumann scheint 1840 von einer speziellen, dreiteiligen „Form des Notturno" auszugehen, wenn er zu R. Stöckhardts *Lyrischem Stück* bemerkt:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): In der Anlage hat es die Form des Notturno; später aber, wie es Dilettanten wohl geschieht, ist etwas anderes daraus geworden; es folgt ein etwas fremder Mittelsatz und dann eine Variation des ersten Themas, das zum Schluß wieder einfacher antönt (ed. M. Kreisig, II, 232 f.).

In einer Kritik des *Grande Nocturne* op. 35 von S. Thalberg beschreibt er 1841 unter Verweis auf das

Vorbild Chopins diese dreiteilige Form näher als „Hauptkantilene“, der „ein bewegter Mittelsatz“ sowie „wiederum die erste Kantilene“ folgen:

Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modifizierten Weise nur wenig ab. Der Hauptkantilene folgt ein bewegter Mittelsatz in der Molltonart der großen Terz und dieser wiederum die erste Kantilene. *Die Form hat ein glückliches Verhältnis*, ist auch schon von Chopin gebraucht (II, 28 u. 440, Anm. 458).

Daß Schumann für die Ausgabe seiner *Gesammelten Schriften* 1854 die beiden letzten Sätze des zit. Passus gestrichen hat, beweist nur, mit welcher Selbstverständlichkeit er die Kenntnis der „Form des Notturno“ glaubte voraussetzen zu dürfen.
Hingegen wird in einer Rezension von Chopins *Deux Nocturnes* op. 55 (AmZ XLVI, 1844) der von Field begründeten „Gattung“ eine „bestimmte Form“ rundheraus abgesprochen –

Auch die Form des Nocturno's, von Field... in der Claviermusik eingeführt, hat Chopin mit Vorliebe gepflegt... Man kann hier eigentlich von einer bestimmten Form gar nicht, sondern nur von der allgemeinen Bezeichnung eines kleinen, elegischen oder doch sanften Tonstückes reden, denn weder in rhythmischer noch harmonischer Hinsicht ist diese Gattung fest bestimmt, vielmehr dem Geschmacke des Erfinders überlassen (820f.) –,

und ähnlich lautet das Urteil H. Riemanns, das er auf die ganze Reihe ihm bekannter Charakterstücke ausdehnt:

Grundriß d. Kompositionslehre (Lpz. [1889] [4]1910): Die Namen Air, Lied ohne Worte, Pastorale, Nokturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Novellette, Ballade, Rhapsodie, Scherzo, Phantasie, Capriccio, Impromptu, Tokkata und noch manche andere... bezeichnen nicht eine bestimmte Form im Sinne unserer Darstellung; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden (II, 123);
Eine Nokturne... ist ein „Nachtstück“, sei es eine mondhelle Nacht unter duftenden Blumen voll Liebessehnen oder in beseligender Nähe der Geliebten, sei es eine finstere Herbstnacht auf der Heide oder am öden Strande (II, 140).

Andere Autoren wählen einen Mittelweg, indem sie sich einerseits in formaler Hinsicht empirisch auf eine dreiteilige Liedform festlegen, ohne freilich dieser Form den gattungsspezifischen Anschein zu verleihen, den bei Schumann „die Form des Notturno“ bekommt. Andererseits akzentuieren sie die poetisierende Bedeutung der Werküberschrift, ohne dabei jedoch diesem Merkmal ein Übergewicht einzuräumen, wie es aus Riemanns Formulierung „Nokturne, Berceuse, Barkarole, Gondoliera sind nur... charakterisierende Bezeichnungen“ (*op. cit.*, II, 139f.) hervorgeht.
A. Siebeck behandelt in seiner *Kleinen Compositionslehre* (Tübingen 1850) die „Notturnos“ als „Abarten“ der „Romanzen“ (175), was als Reflex der zeitweiligen Nähe zu bewerten ist, die zwischen den beiden Bezeichnungen insbesondere kurz nach 1800 bestand (vgl. oben, II.). Dabei streift er auch die weiter oben erwähnten Merkmale „Einfachheit und langsame Bewegung“ und gibt für beide Gattungen die „Liederform“ an (176). Bemerkenswert – da ohne vergleichbares Beispiel innerhalb der begriffsgeschichtlichen Entwicklung seit etwa 1835 – ist der Satz, mit dem Siebeck die poetische Idee eines „Nocturne“ umschreibt; mit unerwarteter Deutlichkeit klingt noch die im 18. Jh. mit dem Begriff verknüpfte Zweckbestimmung einer nächtlichen Huldigung (vgl. oben, I. (1)(a)) an und mischt sich seltsam mit der zu Beginn des 19. Jh. gewandelten Bedeutung des Terminus:

Das *Nocturne* verdient unsere Aufmerksamkeit in so fern, als es mit der Romanze gleichen Bau hat. Die Musik, welche darin einem geliebten Wesen ihre Huldigung ausspricht, bietet in dieser Art viele Meisterstücke dar. Die Nachtmusiken des John Field, des Chopin sind berühmt (180).

Die Beiläufigkeit, mit der Siebeck die Gattungsbezeichnung abhandelt, ist indes kennzeichnend für sämtliche Kompositions- oder Formenlehren, in denen sie, wenn überhaupt, dann meist im Verband mit anderen charakterisierenden Werkbezeichnungen berücksichtigt wird:

L. Bußler, *Mus. Formenlehre* (Bln [1878] [3]1909): Es fehlt auch nicht an zahlreichen charakteristischen und bedeutenden Kompositionen... welche... den bisher abgehandelten Liedformen angehören. In erster Reihe sind hier zu erwähnen: die Kompositionen dieser Formen in langsamem Tempo, die als Elegien, Balladen, Lieder ohne Worte, oder unter mannigfaltigen andern Titeln, welche sich zum Teil auf den Inhalt beziehen, wie Melancholie, Resignation, Nocturne u. a. selbständige Musikstücke bilden... (101);
O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Köln u. Lpz. 1894): Die überwiegende Mehrzahl aller der unter den Namen Lieder ohne Worte, Nocturnes, Impromptus, Phantasiestücke, Capricen, Novelletten, Romanzen, Scherzi, Etuden u. dergl. bekannten Klavierstücke von Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn u. a. stellt sich uns in dem Gewande der erweiterten Liedform dar... (36);
St. Krehl, *Mus. Formenlehre (Kompositionslehre)*, Bd. II (Bln u. Lpz. [1905] [2]1911, Neudruck 1920): Das Nocturne (Nachtstück) ist... ein Instrumentalstück lyrischen Charakters; weder über die Taktart, noch über die Form, noch über sonst etwas lassen sich bestimmte Vorschriften machen. Wohl wird gern eine schwärmerische Grundstimmung angenommen, doch kann das süße Träumen durch stark leidenschaftliche Ausbrüche unterbrochen werden. So finden wir in manchen der Nocturnes von Fr. Chopin äußerst lebhaft bewegte und erregte Episoden. Neben den Nocturnes von Chopin sind diejenigen von John Field... als hervorragend anzuführen... Die Form in all diesen hier erwähnten Nocturnes ist vorwiegend einfach oder zusammengesetzt dreiteilig (77).

Nicht zuletzt daraus, daß der Terminus Nocturne bzw. Notturno zu keiner Zeit ein fester, geschweige denn wichtiger Bestandteil des pädagogischen Formenkanons geworden ist, kann man den Rückschluß auf die unspezifische Form eines derart überschriebenen Klavierstücks ziehen.

III. Seit Cl. Debussys Orchestertriptychon *Nocturnes* (1897–99) begegnet der Terminus häufig als GATTUNGSUNABHÄNGIGE WERK- ODER SATZÜBERSCHRIFT, die auf ein IM WEITESTEN SINNE NÄCHTLICHES SUJET verweisen soll.
Im Übergang zu einer solchen Verwendungsweise stehen R. Schumanns vier *Nachtstücke* op. 23. Der

Titel korrespondiert poetisierenden Umschreibungen wie „Nachtgesänge" oder „Nacht-Gedichte", die im Zusammenhang mit Chopins *Nocturnes* geprägt worden sind (vgl. oben, II. (1): Fink 1833; Liszt 1859), und Schumann selbst hat einmal 1836 ein *Nocturne* von Field als „Nachtstück" bezeichnet (*Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, ed. M. Kreisig, Lpz. [5]1914, I, 188).
Einerseits also knüpft Schumann an die Gattungsbezeichnung Nocturne an, andererseits aber zeugt die abweichende Überschrift *Nachtstücke*, zu der er durch E. Th. A. Hoffmanns gleichnamige, vom Grauen und Wahnsinn der Nachtseiten des Lebens handelnde Novellen (*Nachtstücke*, 1817) angeregt worden ist, vom Bemühen Schumanns, diesen Werken einen Sinn zu verleihen, der mit der herkömmlichen Gattungsbezeichnung nur unzureichend erfaßt würde. In einem Brief an Clara Schumann hat er am 7.4.1839 über den hierfür ausschlaggebenden biographischen Anlaß, die Vorahnung vom Tode seines Bruders Eduard, berichtet:

Jugendbriefe von R. Schumann (Lpz. [4]1910): Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24. bis zum 27. März bei meiner neuen Komposition [op. 23]... Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: „Leichenphantasie"... Beim Komponiren war ich auch oft so angegriffen daß mir die Thränen herankamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu – da kam Theresen's Brief [mit der Mitteilung, daß sein Bruder im Sterben liege] und nun stand es klar vor mir... Mechetti läßt Dich wiederholt bitten; gib ihm ja Deine neuen Sachen, er... wollte auch meine sämmtlichen künftigen Kompositionen, was ich aber nicht eingegangen bin. Doch bekömmt er noch jene Leichenphantasie, die ich aber „Nachtstücke" nennen will... (300f.).

Der modifizierte Titel *Nachtstücke* kann als eine individualisierte Form der Gattungsbezeichnung Nocturne verstanden werden, dessen Notwendigkeit allein schon daraus hervorgeht, daß Schumann bei der Komposition dieser Klavierstücke in mancher Hinsicht – beispielsweise mit den lebhaften Tempi der beiden mittleren Stücke – die zwar teilweise nur vage umrissenen, aber doch unbestreitbar vorhandenen Gattungsnormen (vgl. oben, II. (2)(a)-(b)) durchbrochen hat. Darüber hinaus ist es das Streben des Komponisten nach einer ganz speziellen mus. Charakterisierung, das eine Abwandlung der konventionellen Gattungsbezeichnung erfordert und Schumann sogar zu der Überlegung veranlaßt, den einzelnen Stücken des Zyklus noch Untertitel hinzuzufügen, auf die er aber – sei es auf Anraten Clara Schumanns, der Adressatin seines betreffenden Briefs vom 17.1.1840 – bei der Drucklegung 1840 dann doch verzichtet hat:

Die Nachtstücke habe ich ganz in Ordnung gebracht. – Was meinst Du, wenn ich sie so nennte: 1. Trauerzug. 2. Kuriose Gesellschaft. 3. Nächtliches Gelage. 4. Rundgesang mit Solostimmen. Schreibe mir Deine Meinung (309).

Während sich Schumann auf der Suche nach einer passenden Überschrift für seine Klavierstücke von einer literarischen Quelle anregen ließ, steht der Name von Debussys *Nocturnes* mit der Malerei in Verbindung, und zwar mit jenen impressionistischen Nachtszenen (überwiegend Stadtansichten), die der Nordamerikaner J. Whistler seit etwa 1870 zu schaffen begann und als *Nocturnes* auf Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentierte. Der Begriff Nocturne erhält so auch bei Debussy einen individuellen Zug, allerdings in anderer Weise als bei Schumann. Denn erstens zeichnet sich bei Schumann das Individuelle direkt im modifizierten Titel *Nachtstücke* ab, während bei Debussy die Bezeichnung *Nocturnes* erhalten bleibt, bedingt dadurch, daß Whistlers Gemälde den gleichen Titel tragen. Zweitens muß Debussy, damit er dem Terminus einen von der konventionellen Bedeutung abweichenden Sinn geben kann, im Gegensatz zu Schumann zu jedem der drei Sätze seiner *Nocturnes* einen Untertitel erfinden: *Nuages, Fêtes* und *Sirènes*. Drittens aber wird dadurch, daß Debussy eine Orchesterkompos., im dritten Satz noch um einen Chor ergänzt, *Nocturnes* überschreibt, von vornherein deutlich, daß der Terminus nicht mehr – wie noch Schumanns Werktitel *Nachtstücke* – als Gattungsbezeichnung im Sinne des einsätzigen Klavierstücks verstanden werden kann.
Folglich betont Debussy in einem Programmtext, den er zur Erstaufführung des vollständigen Zyklus am 27.10.1901 verfaßt hat, daß „der Titel *Nocturnes* hier in einem allgemeineren und vor allem mehr bildhaften Sinne zu verstehen" sei und es sich bei dem Werk „nicht um die herkömmliche Form des Nocturne, sondern um all das, was dieses Wort an besonderen Eindrücken und Lichtvorstellungen enthält", handele:

Le titre *Nocturnes* veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du *Nocturne*, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. *Nuages*: c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement tintée de blanc. *Fêtes*: c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque; c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle, mais, le fond reste, s'obstine, et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse, participant à un rythme total. *Sirènes*: c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes (zit. nach: L. Vallas, *Achille-Claude Debussy*, Paris 1949, 175).

Auch wenn Debussy den Namen Whistlers nicht ausdrücklich erwähnt, so zeigt doch die bildhafte Sprache, mit der er seine Musik kommentiert, die Nähe der *Nocturnes* zu den Nachtbildern Whistlers. Stärker noch tritt die Wahlverwandtschaft zwischen dem Komponisten und dem Maler in einem Brief hervor, den Debussy am 22.9.1894 an E. Ysaye geschrieben hat; jener hatte in einer Vorläufererfassung der *Nocturnes* für Violine und Orch. den Solopart uraufführen sollen (ein Vorhaben, das sich schließlich an persönlichen Unstimmigkeiten zwischen beiden zerschlug):

Je travaille à trois *Nocturnes* pour violon principal et orchestre; l'orchestre du premier est représenté par les cordes; le second, par les flûtes, quatre cors, trois trompettes et deux harpes; le troisième réunit ces deux combinaisons. C'est, en somme, une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme, par exemple, ce que serait en peinture une étude dans le gris (zit. nach: G. Sama-

zeuilh, *Claude Debussy à Eugène Isaye. Lettres inédites*, Les Annales politiques et littéraires, 25.8.1933, 225b).

Debussys Vergleich seiner kompositorischen Konzeption mit einer „Studie in Grau in der Malerei" verweist deutlich auf das Vorbild Whistlers; dieser fügte den Titeln seiner Nachtgemälde ähnlich lautende Ergänzungen an wie *Nocturne in Blue and Green* (1871) oder *Nocturne in Grey and Silver* (vor 1875) und malte im Vorstadium zu derartigen Bildern um 1864 eine Ansicht des winterlichen Chelsea, die er *Harmony in Grey* nannte.

Es ist wahrscheinlich, daß neben Whistler auch der engl. Literat A. Ch. Swinburne, dessen Schaffen Debussy mit Aufmerksamkeit verfolgte, eine Anregung zur Wahl der Kompositionsbezeichnung *Nocturnes* gegeben hat: Am 20.2.1876 erscheint in der Zs. *La République des Lettres* ein Gedicht, das Swinburne in franz. Sprache verfaßt und mit einem Brief an St. Mallarmé (13.1.1876) begleitet hat. Es trägt die Überschrift *Nocturne* und handelt von der Nacht und der Liebe, symbolisiert durch eine aus dem Meer auftauchende Seejungfer; dem Inhalt entspricht auffallend jener Passus, den Debussy im oben zit. Programmtext zur Erstaufführung dem dritten Satz des Orchesterzyklus, *Sirènes*, gewidmet hat.

Bei alldem bleibt freilich festzuhalten, daß den Anregungen, die Debussy von Whistler oder Swinburne empfangen haben mag, nicht nur auf seiten dieser beiden Künstler, sondern allgemein in der Malerei und Dichtung jener Zeit ein regelrechter Musikkult gegenüberstand. Whistler hat zahlreiche Namen seiner Portraits und Landschaftsbilder – *Arrangement, Caprice, Harmony, Variations* – aus der mus. Terminologie übernommen und sie zuweilen sogar entsprechend der Opuszählung mus. Werke numeriert, wie die vier Mädchenportraits *Symphony in White* Nr. 1, 2, 3 und 4. Die Musikbegeisterung Swinburnes offenbart nicht nur die häufig in seinem Œuvre erscheinende Gedichtüberschrift *Song*; ein beredtes Zeugnis legen auch seine den Tod R. Wagners beklagenden drei Gedichte *The Death of Richard Wagner* ab sowie die daran anschließenden *Two Preludes: I. Lohengrin. II. Tristan and Isolde* (in der Sammlung *A Century of Roundels*, 1883).

Im Hinblick auf die *Nocturnes* von Whistler und Swinburne kommt hinzu, daß beide ihre Werke zunächst gar nicht so bezeichnet hatten. Bei Whistler, der seine ersten Nachtbilder *Moonlights* nannte, geht der Titel *Nocturne* auf einen seiner Mäzene, F. R. Leyland zurück, der ein passionierter Amateurmusiker war und vermutlich an die Charakterstücke Fields und Chopins dachte, als er Whistler Nocturne als Bildbezeichnung vorschlug. Whistler griff den Vorschlag dankbar auf und betonte Leyland gegenüber in einem undatierten, zwischen 1870 und 1875 verfaßten Brief, er schätze zum einen die Irritation, die dieser Titel bei der Kritik hervorrufe. Zum anderen sah Whistler in dem Begriff Nocturne vollkommen den Impressionismus seiner Gemälde bewahrt, deren Bedeutung frei von anekdotischen Bezügen in nicht mehr als dem reinen Ausdruck einer geheimnisvollen, verzauberten Nachtstimmung bestehen sollte:

I can't thank you too much for the name „Nocturne" as the title for my moonlights. You have no idea what an irritation it proves to the critics, and consequent pleasure to me; besides it is really so charming, and does so poetically say all I want to say and *no more* than I wish (zit. nach: E[lizabeth] R[obins] u. J. Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, Bd. I, London 1908, 166).

Swinburnes Gedicht *Nocturne* war im Ms. noch *Sestine* überschrieben. Die näheren Umstände der Titeländerung sind unbekannt, allerdings im gegebenen Zusammenhang insofern auch zweitrangig, als davon der ausschlaggebende Sachverhalt unberührt bleibt, daß *Nocturne* nicht der Originaltitel zum Gedicht gewesen ist, sondern aufgrund welcher Anregung und von wem auch immer erst nachträglich hinzugefügt wurde; einiges spricht für die naheliegende Vermutung, daß die Änderung von Mallarmé veranlaßt worden ist, denn erstens war dieser ein ausgesprochener Musikenthusiast (und zudem mit Whistler befreundet), und zweitens hat er vor der Veröffentlichung mehrere Stellen sowohl im Begleitbrief als auch im Gedicht umformuliert. Doch schließt sich bemerkenswerterweise letzten Endes wieder der Kreis, indem – was Debussy indes nicht wissen konnte – erwiesenermaßen bei Whistler und aller Wahrscheinlichkeit nach wohl auch bei Swinburne der Begriff Nocturne unmittelbar auf die Charakterstücke von Field und Chopin zurückbezogen werden muß.

Auf der anderen Seite steht die am Impressionismus orientierte Sinnwendung, die Debussy dem Begriff zu geben versucht hat, im Einklang mit der beginnenden Auflösung überlieferter Gattungen und Kompositionsverfahren, die sich in Hinsicht auf den Terminus Nocturne dahingehend auswirkt, daß er in der Folgezeit gattungsunspezifisch und relativ frei verwendbar wird, wie an einigen ausgewählten Werken exemplarisch belegt werden kann. So schließt F. Busoni mit seiner *Nocturne Symphonique* für Orch. op. 43 (1914) zwar direkt an das einsätzige Charakterstück aus dem 19. Jh. an, überträgt dabei aber die Gattungsbezeichnung vom Klavierstück auf das Orchesterstück. Das gleiche trifft auf M. Regers Orchesterwerk *Eine romantische Suite* op. 125 (1912) zu, deren erster von insgesamt drei Sätzen *Notturno* überschrieben ist.

Die Entstehungsgeschichte der Werkbezeichnungen bei Reger offenbart allerdings, daß der Gebrauch des Terminus Notturno im 20. Jh. nicht ganz so unproblematisch ist, wie es zunächst den Anschein hat. Gegenüber seinem Dienstherrn Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen erwähnt Reger zum ersten Mal am 6.3.1912 das für den Sommer geplante kompositorische Vorhaben:

Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (Weimar 1949): 3 Stücke für großes Orchester, die voraussichtlich folgende Titel erhalten werden a) Notturno b) Elfenreigen c) Helios (ed. Hedwig u. E. H. Müller von Asow, 140).

Am 10.5.1912 gibt Reger seinem Projekt einen Obertitel –

op. 125: Eine Nachtmusik für Orchester
Notturno-Scherzo-Finale
(Elfentanz-Helios!) (222) –,

und am 22.5.1912 präzisiert er die Bedeutungen der Überschriften zu den drei Einzelsätzen:

„Eine Nachtmusik"
(Notturno, Scherzo, Finale)
(Elfenspuk) (Helios)
Diese drei Stücke nach Gedichten von Eichendorff;
Notturno – Mondnacht (in Thüringen)
Scherzo – Elfentanz u. Elfenspuk
Finale – Helios – Sonnenaufgang (237).

Gemäß Regers Hinweis auf J. von Eichendorff sind im Vorspann der endgültigen Partiturfassung des Werkes zum ersten Satz die erste Strophe des Gedichts *Nachtzauber*, zum zweiten das vollständige Gedicht *Elfe* und zum dritten die beiden ersten Strophen des Gedichts *Adler* abgedruckt. Mit dem Zusatz „Mondnacht (in Thüringen)", den Reger in seinem Brief der Überschrift des ersten Satzes anfügt, sucht er den Sinn zu verdeutlichen, in dem er hier den Terminus Notturno verstanden wissen will. Denn offensichtlich hatte Reger die Gefahr erkannt, daß die Kompositionsbezeichnung „Eine Nachtmusik" und in Verbindung damit die Satzüberschrift „Notturno" das Verständnis des Hörers in eine falsche Richtung lenken, indem man leicht die Ständchenpraxis des 18. Jh. (vgl. oben, I. (1) (b)) assoziieren oder an unterhaltende Notturni in der Art Haydns und Mozarts denken könnte, nicht zuletzt wohl an Mozarts zum Verwechseln ähnlich lautende Werkbezeichnung *Eine kleine Nachtmusik* (vgl. oben, I.).

Folgerichtig korrigiert sich Reger und wählt einen Werktitel, der die „romantische" Bedeutung der Satzüberschrift „Notturno" unmißverständlich unterstreicht, ebenso wie er nochmals den „programmatischen" Stellenwert der Gedichte Eichendorffs sowie das persönliche Erlebnis einer „Thüringer Mondnacht", das im Hintergrund des ersten Satzes steht, hervorhebt:

Brief vom 27.5.1912: Morgen beginne ich ein neues Werk: op. 125: Eine romantische Suite. (nicht „eine Nachtmusik") für Orchester, von dem ich Ew. Hoheit schon unterthänigst schrieb (242);
Brief vom 29.6.1912: Das ganze Werk nach Gedichten von Eichendorff als „Programm"! Ich habe ja bei meinen Leipziger Fahrten, wenn ich auf der nächtlichen Heimreise durch den Thüringer Wald fahre, so recht Gelegenheit, Thüringer Mondnacht kennen zu lernen (271).

Der Weg vom ersten Entwurf zu den endgültigen Titeln der Orchestersuite illustriert trefflich den Stand der Begriffsgeschichte zu Beginn des 20. Jh.: Er zeigt, daß einerseits feste Bedeutungen mit den Bezeichnungen Notturno und Nachtmusik verbunden sind, gegen die Reger sich absetzen muß, daß andererseits die Bezeichnungen aber auch relativ frei und unabhängig von der Gattung des einsätzigen Klavierstücks verwendet werden können, das Reger in diesem Zusammenhang nicht einmal einer Erwähnung werthält.

Zugleich läßt der Ausdruck Nachtmusik allgemeinere Assoziationen als der Terminus Nocturne bzw. Notturno zu, und dies könnte G. Mahler dazu bewogen haben, den zweiten sowie den vierten Satz seiner 7. *Symphonie* (1904/05) jeweils *Nachtmusik* und nicht Nocturne oder Notturno zu überschreiben, um so die Verknüpfung mit einer traditionellen mus. Vorstellung von vornherein auszuschließen. Die Ausdeutungen, die das nächtliche Sujet der beiden Sätze beispielsweise bei R. Specht (*Gustav Mahler*, Bln 9-121918, 250) und P. Bekker (*Gustav Mahlers Sinfonien*, Bln 1921, 238) erfahren hat, geben einen kennzeichnenden Eindruck vom schillernden Charakter der Überschriften. Während Specht zur ersten *Nachtmusik* die martialische Idee einer „nächtlichen Heerschau" entwirft, beläßt es Bekker bei der unverbindlichen Aussage, „daß die Überschrift hier eine poetische Deutung zuläßt", denkt also offensichtlich an die Gattungsbezeichnung Nocturne zurück. Mit der zweiten *Nachtmusik* verbinden beide Autoren dagegen die Vorstellung einer „Ständchenweise" (Specht), einer „Serenade" (Bekker).

Das wohl am weitesten von der Gattung des einsätzigen Klavierstücks entfernte *Notturno* hat Br. Maderna 1956 im Studio di Fonologia der RAI in Mailand realisiert; eine elektroakustische Musik, die trotz ihres Titels nur mehr wenig mit der romantischen Poesie der Nacht gemeinsam hat. H. Pousseur, bei dem im Zeitalter von Industrie und Technik elektronische Musik in erster Linie maschinelle Eindrücke hervorruft, hat das Sujet des *Notturno* im Bild einer nächtlichen Großstadt zu erfassen versucht, in deren Straßen der Autoverkehr nahezu vollständig ruht und nur noch die Verkehrsampeln im monotonen Rhythmus ihre Farben wechseln:

Fragments théoriques I sur la musique expérimentale (Brüssel 1970): Déjà *Notturno*, de Maderna, faisait inévitablement penser aux artères d'une grande ville, à l'heure où le trafic s'est presque entièrement apaisé et où les signaux lumineux continuent imperturbablement et inutilement de changer de couleur... (165).

Lit.: D. SUTTON, Nocturne: The Art of James McNeill Whistler, London 1963; The Complete Works of Algernon Charles Swinburne, hg. v. Sir E. Gosse u. Th. J. Wise, 20 Bde, New York 1925, Nachdruck ibid. 1968; K. VON FISCHER, Claude Debussy u. d. Klima d. Art Nouveau, in: Art Nouveau, Jugendstil u. Musik, hg. v. J. Stenzl, Zürich 1980.

IV. Eine BEGRIFFSGESCHICHTLICH UNABHÄNGIGE PARALLELERSCHEINUNG stellt im Katholizismus die PRÄGUNG DER LITURGISCHEN BEZEICHNUNG NOKTURN dar. Auch Nokturn ist ein Bezeichnungsfragment, das die lat. Kirchenväter zunächst als Namen für das nächtliche Stundengebet der Mönche verwendeten. So lautet die Überschrift zu Cap. IX der *Regula* des Benedictus von Nursia (um 480–547(?)), in dem die Anzahl der Psalmen beim Nachtgottesdienst festgelegt wird, *Quanti psalmi dicendi sunt nocturnis Horis* (*Die Benediktus-Regel*, hg. v. P. B. Steidle OSB, Beuron 31978, 90); zu Beginn von Cap. XVII kommt Benedictus auf seine Festlegung zurück, bezeichnet nun aber die „nocturnas Horas" nur noch verkürzt als „Nocturnas":

Iam de Nocturnis vel Matutinis digessimus ordinem psalmodiae; nunc de sequentibus Horis videamus (100).

Diese Wortbedeutung hatte über mehrere Jahrhunderte Bestand. Musiktheoretiker des Mittelalters haben im Anschluß daran sporadisch die im Nachtgottesdienst enthaltenen Responsorien, um sie von den Responsorien der in der Regel bei Tage zelebrierten Messe zu unterscheiden, mit den Beiwörtern „nocturnalis" oder „nocturnus" versehen, wie die Wendungen „versus nocturnalium responsoriorum"

(Guido von Arezzo, *Micrologus*, 1025/26, CSM 4, 154: 8), „responsorium nocturnale" (Johannes de Grocheo, *De musica*, um 1275, ed. E. Rohloff 1972, 150: 212, 158: 247, 162: 272) oder „nocturnis resposorijs" (Fr. Gafori, *Practica musicae*, Mailand 1496, b v', b vi; b vij auch „versiculi nocturnalium responsoriorum") belegen.

Im *Rationale divinorum officiorum* (Erstdruck Mainz 1459) des W. Durandus (um 1230-1296) kündigt sich dann ein grundlegender Bedeutungswandel an, wenn es heißt:

Nocturnum officium in quatuor est partes distinctum, sc. in tres nocturnos et matutinas laudes (V, 3: 6).

Wohl im Rekurs hierauf benennt in der Folgezeit das Bezeichnungsfragment „Nocturnum" – später verkürzt „Nocturn" und verdeutscht „Nokturn" – nicht mehr den Nachtgottesdienst insgesamt, sondern dient vielmehr seiner Gliederung in bestimmte, jeweils aus Psalmen und Lesungen bestehende Abschnitte; zugleich tritt an die Stelle der Bezeichnung „Nocturnum officium" der Name „Matutinum", da man im Bestreben, die Nachtruhe der Mönche nicht unnötig zu unterbrechen, den Zeitpunkt des Nachtgottesdienstes von ursprünglich um Mitternacht auf ungefähr zwei Uhr früh verschob.

Seitdem umschrieb man bis in die Mitte des 20. Jh. den Nachtgottesdienst allgemein als „in drei Nokturnen gegliederte Matutin" (*Die Religion in Gesch. u. Gegenwart*, Bd. VI, Tübingen [3]1962, Art. *Stundengebet*, 434), wobei diese Definition für die Festtage gilt; an den einfachen Tagen wird lediglich eine Nokturn zelebriert.

Heute hat aufgrund der Liturgiereform, die mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-65) einsetzte und den Aufbau des Stundengebets von Grund auf umgestaltete, die Gliederung der „Matutin" in „Nokturnen" ihre praktische Bedeutung nur noch im Zusammenhang mit mönchischen Lebensregeln behalten, wie sie das *Monastische Stundenbuch... Für d. Benediktiner d. dtsch. Sprachgebietes* (St. Ottilien 1981) beispielsweise vorschreibt.

Zu betonen bleibt allerdings abschließend, daß der liturgische Terminus Nokturn zwar zuweilen auch in Musiklexika in einem eigenständigen Art. verzeichnet worden ist, so im 19. Jh. bei A. Reißmann –

Mendel-ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): *Nocturn*, cantus nocturnus, sind bestimmte Gesänge des katholischen Cultus, die ursprünglich in der Nacht gebetet oder gesungen wurden... Jetzt bezeichnet man bestimmte Abschnitte mit diesem Namen. Das Festofficium enthält drei Nocturnen, das Ferialofficium und die einfachen Feste (*festorum simplicium*) nur einen (283) –,

daß aber prinzipiell zwischen der Geschichte des liturgischen Begriffs einerseits sowie der des musikalischen andererseits kein auch nur mittelbarer Zusammenhang besteht.

Lit.: A. Baumstark, Nocturna Laus, Liturgiewiss. Quellen u. Forschungen, H. 32, Münster 1957; J. A. Jungmann S. J., Liturgisches Erbe u. pastorale Gegenwart. Studien u. Vorträge, Innsbruck 1960.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1982

Offene Form

dtsch. (dabei Form im Mittelhochdtsch. als forme, äußere Gestalt, Umriß, aus lat. forma entlehnt), engl. open form.

I. Der Ausdruck offene Form begegnet seit dem Ende des 19. Jh. in singulären Belegen und unterschiedlichen musikalischen Zusammenhängen.

II. In der Verwendung mit Blick auf die Musik nach 1950 erscheint der Ausdruck offene Form seit etwa 1959 in zwei voneinander abweichenden Bedeutungen. (1) K. Stockhausen versteht unter offener Form Werke mit ziellosem, unabgeschlossenem musikalischen Verlauf. (2) Andere Autoren beziehen den Ausdruck offene Form auf Werke mit veränderlicher äusserer Gestalt. (a) Diese Auffassung wird seit etwa 1965 als Hauptbedeutung im Sinne einer pluralistischen Sammelbezeichnung, zumeist mit kritischen Anmerkungen versehen, tradiert. (b) Dabei steht des näheren die Wahrnehmbarkeit der Variabilität in Frage. (c) Grundsätzlich reflektiert man den Terminus offene Form in Abhebung vom überlieferten Begriff der Form.

I. Der Ausdruck offene Form begegnet seit dem Ende des 19. Jh. in singulären Belegen und unterschiedlichen musikalischen Zusammenhängen. Beispielsweise umschreibt H. Riemann im *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [1889] ^{4}1910, I, 75 f.) als „offene Form" eine „paralysierte Schlußwirkung", die dadurch entstehe, daß zum Ende einer „thematischen Bildung" entweder „von der Tonika aus fortgeschritten wird, anstatt daß die Rückkehr zu ihr erfolgt", oder „der Rückgang zur Tonika zwar erfolgt, aber... auf einen metrisch nicht schlußfähigen Wert trifft":

In beiden Fällen ist die Wirkung die, daß die Form offen bleibt, d. h. daß zu weiterem Bilden, zum Aufbau einer weiteren Symmetrie ein Anstoß gegeben ist (I, 76); im Register Verweis auf diesen Passus unter dem Stichwort: Offene Form (paralysierte Schlußwirkung) (II, 199a).

In einem ähnlichen, eher umgangssprachlichen Wortgebrauch behandelt E. Stein 1924 die sämtlichen *Fünf Klavierstücken* op. 23 von A. Schönberg gemeinsame Art der Themaaufstellung „in sozusagen offener Form", um mit dieser Formulierung die – vielfältige motivische und harmonische Kombinationen in sich bergende – Struktur der Themen zu charakterisieren; zuvor hatte er im Sinne einander kontrastierender Gestaltungsprinzipien von den zwei ersten, wie ein „Thema mit Variationen" sich entwickelnden Stükken die anschließenden drei als jeweils „homogenere Form", die „eine Ähnlichkeit mit der der Fuge" aufweise, getrennt:

Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): In beiden Fällen wird der musikalische Gedanke in sozusagen offener Form hinausgestellt. Sehr auffallend ist das namentlich bei dem dritten Stück. Das aus fünf Tönen bestehende Thema, mit dem es beginnt, schaut fast wie das einer Fuge aus... Auch sein zweiter Einsatz... gleicht einem „Comes". Was folgt, ist allerdings anders. Unmöglich, alle die zahllosen Kombinationen, welche die Grundgestalt – das „Fugenthema" – eingeht, zu beschreiben. Alle Stimmen und alle Harmonien sind aus ihm gebildet. Das ist nicht so zu verstehen, als ob sich das eine Motiv... wiederholen würde. Es kommt wohl auch häufig in thematischer Bedeutung vor, sonst aber durchkreuzen und verschränken sich die verschiedenen Formen der Grundgestalt derart, daß scheinbar ganz freie Melodien und Harmonien entstehen; ihre Beziehungen zu jener sind nicht immer leicht erkennbar. Es gibt fast keinen Ton in dem Stück, der nicht gleichzeitig Bestandteil mehrerer Formen der Grundgestalt, also mehrdeutig wäre (296).

Hingegen folgt Fr. Blume in seinem Aufsatz *Fortspinnung u. Entwicklung* (JbP 1929) dem Kunsthistoriker H. Wölfflin (vgl. unten, *Exkurs*) beim Versuch, mittels der Kriterien einer „geschlossenen Form", „in der alle wirkenden Kräfte durch entgegenwirkende paralysiert und gebunden sind" (66), und einer „offenen Form", in der „kein Glied... völlig zur Ruhe [kommt], sondern... im Verhältnis zum nächsten geöffnet" bleibt (69), das Kompositionsprinzip der „Fortspinnung" („ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen, und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden", 58) gegenüber der „Entwicklung" („ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden", ibid.) näher abzugrenzen:

Aus dem einen Grundbegriff der Fortspinnung... ergab sich... eine Reihe notwendig mit ihm verknüpfter Unterbegriffe: die Unterscheidung von mechanischer und organischer, von logischer und freier Fortspinnung, von Reihung und Gruppierung, von konstitutivem und akzessorischem, tektonischem und architektonischem Kontrast; seine rein formale Konsequenz ist die geschlossene Form. Ein Verfahren, das nicht selbständige, sondern voneinander abhängige Bildungen, nicht Gruppen plastisch ausgeformter, kontrastierbarer, sondern Folgen von gedanklich auseinander gebildeten, konsequent weiter entwickelten Gliedern zu schaffen sucht, das Entwicklungsprinzip, muß notwendig zur offenen Form gelangen (66).

Lit.: W. Dömling, Über d. Einfluß kunstwiss. Theorien auf d. Musikhistorie, Jb. d. Staatl. Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, 7–45.

*

Exkurs: Im Unterschied zum umgangssprachlichen Wortgebrauch Riemanns und Steins hat H. Wölfflin den Ausdruck „offene Form" schon 1915 in den Rang eines „kunstgeschichtlichen Grundbegriffs" erhoben, um an Stelle des unzulänglichen Begriffspaares „tektonischer" und „atektonischer Stil" mit den Termini „geschlossene" und „offene Form" zwischen der künstlerischen Darstellung im 16. und derjenigen im 17. Jh. zutreffender differenzieren zu können:

Kunstgesch. Grundbegriffe (Basel u. Stuttgart [1915] ^{15}1976), Kap. III *Geschlossene Form u. offene Form (Tektonisch u. atektonisch)*: Es wäre zu wünschen, daß es ein besonderes Wort gäbe, um eindeutig die geschlossene Komposition im qualitativen Sinne zu unterscheiden von der bloßen Grundlage eines tektonisch gearteten Darstellungsstils, wie wir ihn im 16. Jahrhundert haben und dem atektonischen des 17. Jahrhunderts gegenüberstellen. Wir nehmen trotz dem unerwünschten Doppelsinn die Begriffe geschlossene und offene Form in den Titel auf, weil sie in ihrer Allgemeinheit das

Phänomen doch besser bezeichnen als tektonisch und atektonisch, und wieder bestimmter sind als die ungefähr synonymen wie streng und frei, regulär und irregulär und dergleichen.
Gemeint ist eine Darstellung, die mit mehr oder weniger tektonischen Mitteln das Bild zu einer in sich selbst begrenzten Erscheinung macht, die überall auf sich selbst zurückdeutet, wie umgekehrt der Stil der offenen Form überall über sich selbst hinausweist, unbegrenzt erscheinen will, obwohl eine heimliche Begrenzung immerfort da ist und eben den Charakter der Geschlossenheit im ästhetischen Sinne möglich macht (147).

Nur wenig später knüpfte der Germanist O. Walzel, als er programmatisch versuchte, „bei Kunsthistorikern in die Lehre zu gehen, um von ihnen erfolgreiche Handgriffe zu besserer Erfassung dichterischer Gestaltungsmöglichkeiten zu borgen" (*Wechselseitige Erhellung d. Künste. Ein Beitr. zur Würdigung kunstgesch. Begriffe*, Bln 1917, 25), unmittelbar an Wölfflins Abh. an und schlug über Wölfflin hinausgehend eine ideengeschichtliche Brücke vom Begriffspaar „geschlossene und offene Form" (30 f.) zu Fr. Hemsterhuis, der „die Gegensätze der bildenden Kunst in ähnlichem Sinn wie Wölfflin empfunden" habe, sowie zur „Weiterbildung... der Ansicht des Holländers" durch W. Schlegel (33).
Und auch Fr. Strich zeigte sich in seiner vergleichenden Untersuchung *Dtsch. Klassik u. Romantik oder Vollendung u. Unendlichkeit* (München 1922) explizit „der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet" (*Nachwort*, 255). Er umschrieb allgemein die klassische „Vollendung" als „geschlossen", die romantische „Unendlichkeit" als „offen" (7) und verwies im einzelnen unter anderem auf „die offene Form des Volkslieds, das... von vielen Sängern gedichtet und von immer neuen fortgesetzt werden kann", ein Paradigma romantischer „Offenheit" gegenüber der klassischen „Notwendigkeit geschlossener Form" (190 f.); und nicht zuletzt bestimmte Strich die „Form des romantischen Gedichtes" auch als „innerlichst offen" im metaphysischen Sinne, da für den Romantiker „sein Ziel in der Unendlichkeit lag" (201).

•

II. In der VERWENDUNG MIT BLICK AUF DIE MUSIK NACH 1950 erscheint der Ausdruck offene Form seit etwa 1959 in zwei voneinander abweichenden Bedeutungen.

(1) K. Stockhausen versteht unter offener Form WERKE MIT ZIELLOSEM, UNABGESCHLOSSENEM MUSIKALISCHEN VERLAUF, wobei er sich zunächst auf sein *Klavierstück XI* (1956) bezieht. Bereits 1957 betont er, daß dieses Werk, das aus neunzehn separat auf einem Notenblatt notierten, vom Pianisten in einer „vom Augen-Blick abhängigen Weise" miteinander zu verknüpfenden „Gruppen" (→ *Gruppe, Gruppenkomposition* III. (1)) besteht, einen Interpreten verlange, „der in der Formgebung offen, unvorhersehbar und mitschöpferisch ist" (Sonderdruck zu den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1957, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II, Köln 1964, 69). In Einklang mit diesem Postulat verweist Stockhausen dann 1959 auf die „vorwiegend statische offene Form des ‚Klavierstückes XI'", die er im *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959) „mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden" habe:

Programm der Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1959 (loc. cit.): Die vorwiegend statische offene Form des ‚Klavierstückes XI' – im buchstäblichen Sinne vom Augen-Blick abhängig – wird im ‚Zyklus' für Schlagzeug mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden; das Ergebnis ist eine zyklische ‚gekrümmte' Form. Sechzehn beschriebene Blätter sind seitlich an einer Spirale befestigt; es gibt keinen Anfang und kein Ende; der Spieler kann mit irgendeiner Seite beginnen, spielt dann aber in der gegebenen Reihenfolge einen Zyklus... Die offene Form im Kreis zu schließen, Statisches im Dynamischen, Zielloses im Gezielten zu verwirklichen – nicht das eine oder das andere ausschließen, zerstören oder nach einer Synthese in einem Dritten suchen wollen: ein weiterer Versuch, den Dualismus aufzuheben und zwischen dem scheinbar noch so Verschiedenen, Unvereinbaren zu vermitteln (73).

Der zit. Passus erlaubt eine erste Annäherung an Stockhausens Begriffsauffassung dahingehend, daß die Bezeichnung offene Form für Werke verwendet wird, die im Gegensatz zur „Idee einer dynamischen, geschlossenen Form" den Kriterien des „Statischen" und „Ziellosen" gehorchen sowie einen mus. Verlauf ohne „Anfang" und „Ende" repräsentieren. Zugleich kann festgehalten werden, daß Stockhausens Begriff der offenen Form offensichtlich nicht mit dem der Aleatorik (→ *Aleatorisch, Aleatorik*) zusammenfällt. Vielmehr prägt Stockhausen für aleatorische Kompos., die eine veränderliche äußere Gestalt aufweisen, den Ausdruck „vieldeutige Form", den er in einem Vortrag bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1959 im Anschluß an Beispiele mus. Graphik und die darin vollzogene „Trennung von Bild und Klang" deutlich vom Begriff der offenen Form unterscheidet; zudem ist Stockhausens Anmerkung, der „Begriff der ‚offenen Form'" sei „in den letzten Jahren oft genannt" worden, insofern aufschlußreich, als sich aus ihr folgern läßt, daß der Begriff zumindest in Darmstädter Kreisen schon einige Zeit mündlich kursierte, bevor er wohl 1959 erstmals schriftlich fixiert wurde:

Musik u. Graphik, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Die Beispiele, die die Trennung von Bild und Klang erläutern können, bedienen sich zugleich der *vieldeutigen Form*. Der Begriff der ‚offenen Form', der in den letzten Jahren oft genannt wurde, träfe nicht zu. Eine vieldeutige Form kann sehr wohl geschlossen oder eine eindeutige offen sein. ‚Vieldeutig' heißt, daß Teilformen oder gar die Gesamtform dem Interpreten, dem Lesenden und auch dem Hörenden mehrere vom Komponisten bezeichnete Deutungen zulassen (186).

Eine Präzisierung der Begriffsauffassung Stockhausens ermöglicht sein Text *Die unendliche Form* (verfaßt 1960 für ein Nachtprogramm des Westdtsch. Rundfunks Köln, publ. unter dem Titel *Momentform*, in: *Texte...*, Bd. I), in dem er „Werke mit offener Form" behandelt, bei denen man „keine Entwicklungsrichtung aus dem Gegenwärtigen mit Gewißheit voraussagen kann; *die immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weiter gehn könnten*"; bei denen „*Beginn und Schluß offen*" sind (199). Denn die Kriterien, die Stockhausen hier für den Begriff der offenen Form anführt, sind dieselben, die man schon oben aus seiner vergleichenden Beschreibung des *Klavierstücks XI* mit dem *Zyklus* herauslesen kann: Ziellosigkeit und Unabgeschlossenheit. Doch die neuartige

Verbindung dieser Kriterien mit dem Ausdruck „unendliche Form" erhellt nun, ebenso wie Stockhausens Umschreibung tradierter „epischer Formen wie Suiten, Variationswerke, ‚Phantasien'" als „offene oder auch als endlos zu bezeichnende Formen" (190), daß er die genannten allgemeinen Kriterien im Einzelfall sowohl auf aleatorische als auch – wie im vorliegenden Text – auf zwar genau vom Komponisten festgelegte, aber trotzdem ziellos und virtuell unabgeschlossen verlaufende Kompos. anwendet, deren „Beginn und Schluß" lediglich „Zäsuren, die eine Dauer als Ausschnitt aus einem Kontinuum heraus begrenzen" (207), darstellen.

Entscheidend für Stockhausens Begriffsauffassung ist demnach, daß der Terminus offene Form einerseits – über ein bloß hörpsychologisches Moment hinausgehend – die ästhetische Seite eines Werkes betrifft, die sinnliche Erscheinung einer Kompos. mit veränderlichem oder genau festgelegtem Verlauf, die als ziellos und unabgeschlossen wahrgenommen wird. Andererseits erfaßt der Terminus aber auch einen kompositionstheoretischen Aspekt, in dem sich der Stand der seriellen Musik Ende der fünfziger Jahre überhaupt spiegelt, wie Stockhausens Bericht über die Entstehungsgeschichte seiner elektronischen Werke *Gesang d. Jünglinge* (1955–56) und *Kontakte* (1959–60) zeigt. Aufgrund äußerer Umstände brach Stockhausen die Arbeit an beiden Werken entgegen seinen Vorplanungen vorzeitig ab; doch nach den Uraufführungen vor die Wahl einer Weiterarbeit gestellt, wurde ihm zur Gewißheit, was sich im bisherigen Verlauf der Arbeit bereits angekündigt hatte, daß nämlich das Unabgeschlossene der Werke im Sinne des Begriffs der offenen Form zu ihrem Wesen gehört, indem sie auf der Basis des jeweiligen seriellen Gestaltungsprinzips nur einen Ausschnitt aus einem in der Vorstellung unbegrenzt dimensionierten Werk repräsentieren:

op. cit.: Die Kompositionen ‚Gesang der Jünglinge' und ‚Kontakte' hatte ich beide zunächst mit einer festgelegten Dauer geplant; im Verlauf der Arbeit stellte es sich jedoch heraus, daß die Form ganz offen wurde und kein Ende vorauszusehen war; beide Werke wollte ich zu einem bestimmten Zeitpunkt aufführen, und bei beiden habe ich die Arbeit unmittelbar vor der Aufführung abgebrochen...; an beiden wollte ich nach der Aufführung weiter arbeiten, und doch begann ich mit ganz neuen Kompositionen; es will mir heute so scheinen, als komponierte ich noch jetzt am ‚Gesang' oder an den ‚Kontakten', wenn ich nicht durch die Entscheidung zur Aufführung den Schluß herbeigeführt hätte. Und doch betrachte ich diese offenen Formen nicht als Fragmente; sie lassen ahnen, wie es hätte weiter gehen können, ohne Ende: sich ständig und unvoraussehbar erneuernd im Bereich der jedem dieser Werke zugrundegelegten formbildenden Gesetze (200).

Und so erklärt Stockhausen 1975 auch unter Berufung auf die besonderen ästhetischen und kompositorischen „Qualitäten", die der Begriff der offenen Form in seinem Verständnis umschließt, daß ein Autor wie E. Karkoschka 1967 mit dem pauschalen Vorwurf, „Offenheit der Form" sei nicht wahrnehmbar (vgl. unten, II. (2)(b)), bei ihm an der falschen Adresse ist:

„Denn alles ist Musik ..." (Gespräch mit H. Oesch), in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): Wenn ein Stück als offene Form komponiert ist, aber den Eindruck gibt, daß es eine deterministische Form ist, dann ist es schlecht komponiert. Eine offene Form hat ganz andere Qualitäten als eine deterministische Form. Deterministische Formen sind Entwicklungsformen, gezielte Formen, bei denen ich weiß, daß ich von A nach B komme, sind gerichtete Formen mit ganz präzisen Beziehungen von zeitlichen und räumlichen aufbauenden oder abbauenden Tendenzen. Wenn nun eine sogenannte offene Form so gebaut ist – was ich nicht glaube, daß man es überhaupt kann –, daß darin in jedem Moment eine klare Richtung zum Ausdruck kommt, dann ist die Methode falsch gewählt (573).

Zwar berührt sich Stockhausens Begriffsbestimmung in der eindeutigen Gegenüberstellung der Attribute offen und geschlossen sowie im Verständnis des Offenen als (scheinbarer) Unbegrenztheit mit H. Wölfflins Definition des kunstgeschichtlichen Begriffs der offenen Form und korrespondiert auch Fr. Strichs Gleichsetzung von Offenheit und Unendlichkeit (vgl. oben, *Exkurs* nach I.), doch besteht keine direkte begriffsgeschichtliche Verbindung von Wölfflin und Strich – geschweige denn von Fr. Blume (vgl. oben, I.) – zu Stockhausen. Denn weder kannte Stockhausen 1959 die betreffende Abh. Wölfflins, noch erinnert er sich 1984 rückblickend an eine andere Quelle, aus der er das Begriffspaar offene und geschlossene Form seinerzeit übernommen haben könnte:

Brief an den Verf. (Kürten, 7.7.1984): Ich kenne die Arbeit Wölfflins nicht, wußte nichts von seiner Verwendung des Begriffes „offene Form".
Woher ich den Begriff – die Begriffe „offene, geschlossene" Form – kenne, kann ich nicht sagen. Mir kommt er so selbstverständlich vor, als hätte ich ihn selbst gefunden.

Andererseits ist Stockhausens spezielle Verwendungsweise des Terminus offene Form nur selten von anderen Autoren geteilt oder aufgegriffen worden.

Fr. Döhls Gebrauch des Ausdrucks offene Form im Blick auf „informelle Musik", deren zweite Periode – nach einer ersten um 1910 – er im Anschluß an Th. W. Adorno als Ablösung der seriellen Musik proklamiert, könnte sich mit dem Kriterium der Richtungslosigkeit an Stockhausen anlehnen, bleibt aber für eine eindeutige Zuordnung zu vage:

Sinn u. Unsinn mus. Form, in: *Terminologie d. Neuen Musik*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt V (Bln 1965): Informelle Musik ist nicht formlos. Aber ihre Form ist *„offen"*. Sie bedarf keines Rahmens, der sie hält, und keiner vorgegebenen Richtung, die sie trägt, sei es ein poetisches Programm, sei es eine formale Kategorie (68).

Deutlichere Parallelen zu Stockhausens Begriffsauffassung lassen sich bei R. Haubenstock-Ramati erkennen; ausgehend von „klassischen", „stabil geschlossenen Formen" verzeichnet er als Gegensatz „sogenannte ‚offene' und ‚dynamisch geschlossene' Formen" und unterscheidet bei „offener Form" – mit der Charakterisierung „unaufhörlicher Fluß immer neuer Ereignisse" – zwischen „stabil oder variabel":

Notation – Material u. Form, in: *Notation Neuer Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik IX (Mainz 1965): Die klassischen – stabilen – Formen basieren auf dem Prinzip der Wiederholung. Und da wir eine auf Wiederholung basierende Form „geschlossen" nennen, können wir sagen, daß die

klassischen Formen „stabil geschlossene Formen" sind. Den „stabilen" Formen aber entspricht eine eindeutige Notation.
Im Gegensatz zu diesem Prinzip entwickelte die Neue Musik sogenannte „offene" und „dynamisch geschlossene" Formen. Die „offene" Form ist ein unaufhörlicher Fluß immer neuer Ereignisse, die Exposition immer neuer Strukturen; sie kann stabil oder variabel sein (54).

Explizit schließen E. Salmenhaara und J. Harvey an Stockhausen an; Salmenhaara, indem er Stockhausens Begriffsdefinition von 1960 übernimmt, um G. Ligetis „‚offene' oder ‚unendliche' Form" der *Atmosphères* (1961) davon abzuheben (*Das mus. Material u. seine Behandlung in d. Werken „Apparitions", „Atmosphères", „Aventures" und „Requiem" von György Ligeti*, Regensburg 1969, 74), Harvey, indem er Stockhausens Äußerungen zum Begriff offene Form paraphrasiert und beispielsweise den Ausdruck „open form" für Werke mit „no composed beginning and end" verwendet (*The music of Stockhausen*, London 1975, 82a).

(2) Andere Autoren beziehen, teilweise unter mißverständlicher Anknüpfung an die oben skizzierte Auffassung K. Stockhausens, den Ausdruck offene Form auf WERKE MIT VERÄNDERLICHER ÄUSSERER GESTALT.
Als einer der ersten scheint H.-Kl. Metzger diese Begriffsbedeutung 1959 festgehalten zu haben, auch wenn er die Bezeichnung offene Form nur nebenbei und ohne nähere Erläuterung erwähnt; denn einerseits erlaubt der sachliche Kontext – P. Boulez' Art. *Alea* (in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik I, Mainz 1958, 44–56), der wiederum mit dessen *Dritter Klaviersonate* (1957 ff.) zusammenhängt – den Schluß, daß Metzger von „der Möglichkeit sogenannter offener Formen" im Blick auf Werke mit veränderlicher äußerer Gestalt spricht; und andererseits verdeutlicht der Zusammenhang mit Boulez' *Dritter Klaviersonate* die Differenz gegenüber Stockhausen, der dieses Werk nicht unter den Begriff „offene", sondern vielmehr „geschlossene vieldeutige Form" (vgl. oben, II. (1)) klassifizieren würde:

Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, in: *Ber./Analysen*, Die Reihe V (Wien 1959): Jüngst gelangte das Wort Aleatorik in die Presse. Es kursiert genau seit der Veröffentlichung des ersten Bandes der „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik". Darin ist meine Übersetzung eines Aufsatzes von Boulez abgedruckt, der den Titel „Alea" trägt und sich mit der Funktion des Zufalls in der Kompositionstechnik, namentlich im Zusammenhang mit der Möglichkeit sogenannter offener Formen, befaßt (45).

In W. Steineckes Art. *Kranichstein – Gesch., Idee, Ergebnisse* (in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik IV, Mainz 1962) tritt der Ausdruck offene Form mit einer verwirrend schillernden Bedeutung auf, die zwar Momente der im vorangegangenen Abschn. II. (1) dargestellten Begriffsbestimmung enthält, sich letztlich aber dem hier in Rede stehenden Begriffsverständnis zuneigt. Steinecke führt den Begriff der offenen Form in seiner Schilderung eines Konzertes indischer Musik bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1957 ein, in der er drei „Gestaltungsprinzipien" dieser Musik aufzählt: erstens „das Prinzip der Variation", zweitens „das Prinzip der ‚offenen Form', einer Form nämlich, bei der Zeitablauf und Zeitdauer, kurz die musikalische Zeitgestaltung, nicht von vornherein festgelegt sind, einer Form, die ohne Anfang und Ende ist, einer Form, die sich in der Aufführung... konstituiert"; und drittens „das Prinzip, die Grenzen zwischen dem schöpferischen und dem nachschöpferischen Musiker fließend zu halten" (20). Danach geht Steinecke zu Stockhausens *Klavierstück XI* über, in dem man die gleichen Prinzipien entdecken könne:

Als einige Tage später auf demselben Podium Karlheinz Stockhausens Klavierstück XI zur Uraufführung gelangte, entdeckte man auch hier drei Grundelemente, die eben als Gestaltungsprinzipien der orientalischen Musik hervorgehoben wurden: einmal das Prinzip der Variation, der variativen Unerschöpflichkeit – denn es gibt ja von diesem Klavierstück Stockhausens praktisch Hunderte von Interpretationsmöglichkeiten –, zum zweiten das Prinzip der „offenen Form", bei der Zeitablauf, Zeitdauer, Zeitgestaltung nicht vom Komponisten definitiv festgelegt sind, sondern erst in der Aufführung durch den Interpreten festgelegt werden. Damit zusammen hängt als drittes das Prinzip, die Grenzen zwischen dem schöpferischen und dem nachschöpferischen Musiker fließend zu halten (20 f.).

Zwar knüpft Steinecke in seiner Umschreibung des „Prinzips der ‚offenen Form'" indischer Musik mit der Formel „Form... ohne Anfang und Ende" offensichtlich an Stockhausens Begriffsauffassung an. Doch bei der Charakterisierung des *Klavierstücks XI* läßt er dieses Kriterium, das zuvor schon lediglich eine Funktion der indeterminierten „musikalischen Zeitgestaltung" darstellt, fortfallen. Und so kommt es trotz Steineckes Anknüpfung an Stockhausen, die sich als Mißverständnis entpuppt, zu einer Akzentverlagerung, der zufolge schließlich nicht mehr Ziellosigkeit und Unabgeschlossenheit eines mus. Verlaufs, sondern vielmehr die veränderliche äußere Gestalt eines Werkes das zentrale Kriterium des Begriffs offene Form verkörpert; bestätigt wird diese Akzentverlagerung durch Steineckes anschließende Hinweise auf Boulez' *Dritte Klaviersonate* und E. Browns *Available Forms* (1961/62) im Sinne zusätzlicher Beispiele für die „Tendenzen, die unter dem Stichwort der ‚offenen', der ‚unbestimmten', der ‚variablen' oder der ‚vieldeutigen' Form zu stärkerer musikalischer Entscheidungsfreiheit drängen" (23).
Auch H. Heiß betont als Merkmal für den Begriff der offenen Form die veränderliche äußere Gestalt eines Werkes, „die sich am reinsten in der freien Improvisation mehrerer Musiker zusammen darbietet":

Die zentripetale Zeitgestaltung in d. elektronischen Musik (1964), in: *Hermann Heiß*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XV (Mainz 1975): Heute ist die sogenannte „offene Form" im Gespräch, die sich am reinsten in der freien Improvisation mehrerer Musiker zusammen darbietet (72).

Dabei rückt Heiß mit dem Stichwort „freie Improvisation" einen neuen Gesichtspunkt in den Blick, der E. Brown bei seinen Definitionsversuchen des Begriffs offene Form beschäftigt hat, die Frage nämlich, inwieweit die mus. Elemente eines Werkes kompositorisch determiniert sein sollten, um gewissermaßen ideal den Begriff der offenen Form zu erfüllen.
Wenn Brown, der der Bezeichnung offene Form gleichbedeutend den Ausdruck mobile Form zur Sei-

te stellt, 1964 seine zwischen Oktober 1952 und Juni 1953 komponierte Sammlung von Stücken unter dem Titel *Folio* „die ersten Beispiele von Werken in ‚mobiler' oder ‚offener Form'" nennt, dann bezieht er den Terminus auf Kompos., die sowohl in ihrer äußeren Gestalt als auch hinsichtlich ihres mus. Materials indeterminiert sind; denn *Folio* fällt in die Sparte mus. Graphik, und damit übereinstimmend verweist Brown auch auf den Bereich der bildenden Kunst als primären Impuls zur Herstellung derartiger Werke:

Notation u. Ausführung Neuer Musik, in: *Notation Neuer Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik IX (Mainz 1965): *Folio* entstand zwischen „October 1952" und „June 1953" (die Titel der Stücke bezeichnen ihre Entstehungszeiten) und, soweit ich sehe, handelt es sich um die ersten Beispiele von Werken in „mobiler" oder „offener Form" (77);
Mein ursprünglicher Impuls in Richtung der offenen Form, der graphischen Mehrdeutigkeit und der Einbeziehung des Ausführenden kam von den bildenden Künsten, doch bald fand ich seine nächste Parallele im Schreiben (wobei der Leser der unkontrollierbare Transformator des ursprünglichen Akts ist) und im Theater, bei welchem der Regisseur eine so eingreifende Rolle zwischen Autor und Publikum spielt (83).

Daneben führt Brown als weiteres, von *Folio* abweichendes Beispiel, das er mit der Wendung „‚offene Form', jedoch kontrollierter Inhalt" charakterisiert, seine Kompos. *Twenty Five Pages* (1953) an:

In *Twenty Five Pages* ist der Inhalt total auskomponiert, aber „flexibel" gehalten, und er unterliegt spontanen Entscheidungen hinsichtlich der Struktur und der Folge: „offene Form", jedoch kontrollierter Inhalt, dabei subjektiv variabel innerhalb der Bedingungen, die ich selber als Komponist gestellt habe (86).

Drängt sich somit der Eindruck auf, daß Brown 1964 die beiden von ihm beschriebenen Modelle gleichberechtigt unter den Begriff der offenen Form subsumiert, korrigiert er 1965 diese Aussage, indem er jetzt das Stück *December 1952* aus der Sammlung *Folio*, das er ein Jahr zuvor noch unter „die ersten Beispiele von Werken in... ‚offener Form'" eingereiht hatte, nicht mehr zu den Kompos. gezählt wissen will, für die man die Bezeichnung offene Form verwenden könne; vielmehr fordert er als Voraussetzung für eine derartige Zuordnung „einen identifizierbaren Inhalt, der dann *geformt* werden kann", und macht dementsprechend entgegen seiner ursprünglichen Berufung auf graphische Vorbilder nunmehr den Einfluß geltend, der von A. Calders „Mobiles" auf sein kompositorisches Schaffen ausgegangen sei:

Ohne Titel, in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X (Mainz 1966): „December 1952" raises the question of whether a work whose form and content are different in each performance can be called, „open form". My personal answer is no; that to be called open form, a work must have an identifiable content which can then be *formed* ... as in „Twenty Five Pages" or the „Available Forms" works (60);
In program notes and articles I have frequently reported that my first thoughts about making musical works in what I called a condition of „mobility", and what is now called, „open form", were influenced by the „mobiles" of the American sculptor Alexander Calder (62).

Browns Meinungswandel dokumentiert nicht nur persönliche Schwierigkeiten im Umgang mit dem Terminus offene Form. Vielmehr zeugt er generell von Widersprüchlichkeiten und Ungenauigkeiten, die dem Begriff der offenen Form in seiner Definition durch Kriterien der Variabilität, durch statistische und aleatorische Verfahrensweisen anhaften, wobei laut K. Boehmer die Begriffe offene Form und Aleatorik sich dergestalt zueinander verhalten, daß letzterer „der technische Ausdruck formaler Unbestimmtheit" ist:

Zur Theorie d. offenen Form in d. neuen Musik (Darmstadt 1967): Wenn auch „offene Form" sich keineswegs mit aleatorischen oder statistischen Verfahren deckt, so sind diese nichtsdestoweniger der technische Ausdruck formaler Unbestimmtheit (96).

(a) Die zuletzt skizzierte Auffassung, die mit dem Ausdruck offene Form die Vorstellung von Variabilität verbindet (vgl. oben, II. (2)), wird seit etwa 1965 als Hauptbedeutung im Sinne einer pluralistischen Sammelbezeichnung tradiert, infolge der oben erwähnten begrifflichen Unstimmigkeiten zumeist mit kritischen Anmerkungen versehen.
C. Dahlhaus versucht in einem Schlußreferat während der Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1965 als erster, die unterschiedlichen und teilweise einander widersprechenden Verwendungsweisen des Terminus offene Form systematisch zu erfassen und prüfend zu kommentieren, wobei er drei Positionen herausarbeitet.
Erstens registriert Dahlhaus den Begriff offene Form im Blick auf „Stücke..., in denen die einzelnen Abschnitte fixiert und unveränderlich sind, die Reihenfolge der Teile aber variabel gehalten und dem Interpreten überlassen wird" – mit der Einschränkung, daß diese „Variabilität... ästhetisch eine Fiktion" sei:

Ohne Titel, in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X (Mainz 1966): Unter „offenen Formen" werden erstens Stücke verstanden, in denen die einzelnen Abschnitte fixiert und unveränderlich sind, die Reihenfolge der Teile aber variabel gehalten und dem Interpreten überlassen wird. Die Variabilität ist jedoch ästhetisch eine Fiktion. Für den Hörer existiert sie nicht; er bezieht die Version, die er hört, nicht auf mögliche andere, die der Interpret hätte wählen können, aber nicht gewählt hat. Die auf dem Papier variable Form ist also in der Aufführung eine fixierte; und sofern Form eine Kategorie ist, die sich auf das wahrnehmbare Resultat, und nicht die Methode, bezieht, ist die „offene Form" nicht „offen" (74).

Zweitens verzeichnet Dahlhaus die Begriffsauffassung, die E. Brown an gleicher Stelle vorgetragen hat (zit. oben, II. (2)) und der gemäß „außer der Disposition der Abschnitte auch die Struktur der Details" veränderlich ist; Dahlhaus umschreibt dieses Verfahren als „Baukastenprinzip", begründet in der Absicht, „den Spielcharakter der Musik zu restaurieren" – der möglichen Schlußfolgerung, daß somit die musikgeschichtliche Entwicklung „von der Praxis zur Poiesis" sich als „Irrweg" erwiesen habe, mißtraut er freilich:

Bei einem zweiten Verfahren – es wurde von Earle Brown beschrieben – beschränkt sich der Komponist darauf, Materialien zu liefern, deren Zusammensetzung variabel ist. Veränderlich ist also außer der Disposition der Abschnitte auch die Struktur der Details. Man kann, ohne daß der Ausdruck polemisch gemeint wäre, von einem „Baukastenprinzip"

sprechen... Die Methode scheint in der Absicht begründet zu sein, den Spielcharakter der Musik zu restaurieren. Nicht das abgeschlossene Werk als Gesetz und Zwang, dem sich Interpreten und Hörer unterwerfen, sondern die Tätigkeit des Musik-Machens soll entscheidend sein. Die äußerste Konsequenz wäre die Behauptung, daß die Entwicklung vom musikalischen Tun zur Hervorbringung von Werken, von der Praxis zur Poiesis, ein Irrweg gewesen sei. Es fällt jedoch schwer, sich zu ihr überreden zu lassen (74).

Drittens referiert Dahlhaus einen Standpunkt, den M. Kagel auf dem Darmstädter Kongreß 1965, allerdings ohne explizite Definition des Begriffs offene Form, eingenommen hat (unbetitelter Beitr., in: *op. cit.*, 51-56); demnach bleibe „die Artikulation eines musikalischen Gebildes dem Hörer überlassen", was laut Dahlhaus die Risiken in sich birgt, daß dadurch ein „Rückfall des Hörers in primitive Reaktionsweisen" provoziert sowie „die musikalische Form, der Zusammenhang über weite Strecken, gefährdet oder sogar aufgehoben" wird:

Nach einer dritten Auslegung besagt der Begriff der „offenen Form", daß die Gliederung, die Artikulation eines musikalischen Gebildes dem Hörer überlassen sei. Mauricio Kagel charakterisierte die Struktur als passives, die Artikulation als aktives Moment, und er schien an die Aktivität des Hörers zu denken, der einer gegebenen Struktur von sich aus eine Gliederung aufprägen soll. Das Verfahren ist allerdings nicht unbedenklich.
Einerseits provoziert ein Mangel an prägnanter rhythmischer Gliederung einen Rückfall des Hörers in primitive Reaktionsweisen. Rhythmische Strukturen, die nicht von sich aus plastisch artikuliert sind, werden auf ein Gitter von gleichmäßigen Pulsschlägen bezogen und als Gewirr von Synkopen wahrgenommen.
Andererseits wird durch die Mehrdeutigkeit der Artikulation die musikalische Form, der Zusammenhang über weite Strecken, gefährdet oder sogar aufgehoben. Ein einzelner Abschnitt mag verschiedene Gliederungen zulassen, die sämtlich sinnvoll sind. Es ist jedoch unwahrscheinlich, wenn nicht ausgeschlossen, daß eine größere Anzahl von Abschnitten einen Zusammenhang bildet, wenn die Gliederung im einzelnen, von der die Beziehung zwischen den Abschnitten abhängig ist, dem Hörer überlassen bleibt (74).

Für die Geschichte des Begriffs der offenen Form ist Dahlhaus' Zusammenfassung der um 1965 kursierenden, verschiedenartigen Begriffsbedeutungen in mehrerlei Hinsicht aufschlußreich. Zum einen nämlich geht aus seiner Darstellung hervor, daß K. Stockhausens Begriffsdefinition (vgl. oben, II. (1)), die in dem Resümee nicht vorkommt, offensichtlich mehr oder minder unbekannt und im Grunde genommen für die Ausbreitung des Begriffs der offenen Form folgenlos blieb. Zum anderen bringt Dahlhaus mit dem Hinweis darauf, daß die Variabilität, wie sie die von ihm zuerst genannte Begriffsauffassung fordert, ästhetisch eine Fiktion sei, ein Moment zur Sprache, dem bei der weiteren Überlieferung des Terminus starke Beachtung geschenkt wurde (vgl. unten, II. (2)(b)), ebenso wie Dahlhaus für anschließende Definitionen der Sammelbezeichnung offene Form bereits den sachlichen Rahmen – lediglich der Standpunkt Kagels geriet in Vergessenheit – abgesteckt hat.
Denn J. Häuslers Versuch, der von Stockhausen entlehnten Bezeichnung „vieldeutige Form" (vgl. oben, II. (1)) den Begriff offene Form unter Einschränkung auf die Zufallskompositionen J. Cages gegenüberzustellen, ist ein singulärer Vorgang gewesen:

Musik im 20. Jh. (Bremen 1969): Im Zusammenhang mit der Aleatorik haben sich zwei hauptsächliche Formungstypen herausgebildet: die vieldeutige und die offene Form... Schematisch ließe sich sagen, daß vieldeutige Form dort vorliegt, wo der Komponist verschiedene Fahrbahnen offenhält, deren Richtung und Detailverlauf wenn auch nicht unbedingt in jeder Einzelheit fixiert, so doch global kontrolliert sind... Für die „offene Form" hat John Cage Beispiele gegeben... Hier handelt es sich um Arbeiten, die einen kaum noch zu steigernden Grad an Freiheit in sich bergen. Derartige Werke von Cage zum Beispiel können ganz oder teilweise gespielt werden, in jeder beliebigen Dauer und in jeglicher Art und Anzahl von Instrumenten (56).

Vielmehr umschließt im Verständnis der meisten Autoren die Sammelbezeichnung offene Form das gesamte Spektrum sowohl vollständig als auch teilweise indeterminierter Werke mit veränderlicher äußerer Gestalt, wie bereits 1962 W. Steineckes tendenziell unterschiedslose Aneinanderreihung der Ausdrücke offene, unbestimmte, variable und vieldeutige Form andeutet (zit. oben, II. (2)).
Angesichts dieser Heterogenität des Begriffs offene Form konstatiert K. Boehmer 1967 die „Unmöglichkeit" einer „Theorie der offenen Form", zumal die Sammelbezeichnung „Form nur vortäuscht":

Zur Theorie d. offenen Form in d. neuen Musik (Darmstadt 1967): „Zur Theorie der offenen Form" will nicht besagen, daß zu diesem Problem eine geschlossene Theorie schon existiere. Vielmehr deutet der Titel auf die gegenwärtige Unmöglichkeit einer solchen Theorie. Denn eigentlich täuscht der Sammelbegriff „offene Form", unter welchem sich Mobilität, Variabilität, Mehrdeutigkeit und weitere voneinander recht verschiedene Prinzipien vereinigen, Form nur vor (5).

H. Eimert und H. U. Humpert verweisen 1973 bei der Definition des Begriffs offene Form auf so verschiedenartige Merkmale wie Variabilität, Unbestimmbarkeit und Zufall:

Das Lexikon d. elektronischen Musik (Regensburg 1973), Art. *Offene Form*: Offene Form kann vorliegen, wenn Formteile vom Interpreten ausgetauscht werden (wovon der Hörer freilich nichts merkt), oder wenn mobile Prinzipien ein nicht mehr kontrolliertes oder kontrollierbares Element des Unbestimmbaren in die sich damit auflösende Form hineintragen, oder wenn die Form durch aleatorische Einschübe von Zufallspartien ausgehöhlt wird (235b).

Und W. Gieseler kennzeichnet 1975 die Spannweite der „Möglichkeit offener Form" gleich durch eine ganze Reihe von Attributen, nämlich „mobil, variabel, vieldeutig, mehrdeutig, approximativ, infinitiv, aleatorisch":

Kompos. im 20. Jh. (Celle 1975), Abschn. *Offene Form*: Die Vielfalt der Bezeichnungen für das, was in diesem und im nächsten Abschnitt als Möglichkeit offener Form dargestellt werden soll, ist beachtlich: Da werden Formen bezeichnet als mobil, variabel, vieldeutig, mehrdeutig, approximativ, infinitiv, aleatorisch (139a).

(b) Des näheren steht bei der kritischen Erörterung des Sammelbegriffs offene Form die WAHRNEHMBARKEIT DER VARIABILITÄT in Frage, ein Problem, auf das mit Nachdruck C. Dahlhaus 1965 die Aufmerksamkeit gelenkt hat: „sofern Form eine Kategorie ist, die sich auf das wahrnehmbare Resultat... bezieht, ist

die ‚offene Form' nicht ‚offen'" (vollständig zit. oben, II. (2)(a)).
M. Kagel faßt diese Dialektik zwischen Offenheit der Interpretation einerseits und resultierender ästhetischer Geschlossenheit andererseits in eine ähnliche, ausgesprochen paradoxe Formel:

Ohne Titel, in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X (Mainz 1966): Offene Formen sind am Ende des Spiels doch geschlossen (54).

Zudem reizt das Problem zu Polemik. E. Karkoschka fühlt sich 1967 zu einer scharfen Attacke gegen den Begriff der offenen Form herausgefordert, namentlich gegen das „vollkommene Mißverständnis des Begriffs ‚Form'", das in der verbreiteten Äußerung gipfele, „erst aus den Differenzen mehrerer Aufführungen ergäbe sich die Offenheit der Form":

Zur mus. Form u. Formanalyse, in: *Probleme d. musiktheoretischen Unterrichts*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt VII (Bln 1967): Jetzt zeigt sich das tatsächlich vollkommene Mißverständnis des Begriffs „Form" darin, daß diese Beliebigkeit [sc. die Artikulation des kompositorischen Gesamtverlaufs durch den Interpreten] als „sich stets erneuernde offene Form" bezeichnet wurde. Auf welche unfaßbar niedrige Ebene hier „Form" heruntergedrückt ist, zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der gesagt wird, beim einmaligen Hören erkennt man die offene Form nicht, es sei denn, man *sieht* den Interpreten auswählen; erst aus den Differenzen mehrerer Aufführungen ergäbe sich die Offenheit der Form ..... Das sind nun alle Kriterien der offenen Form. Um wieviel differenzierter ist da die Leistung des Komponisten z. B. beim Instrumentieren, aber schon ein Notensystem zu lesen erfordert mehr Kopf als die offene Form wahrzunehmen. Das so beschaffene formale Konzept wird vergleichbar mit der Größe der Aufgabe, den Schalter eines Radioapparats zu betätigen (51).

Indes beruht Karkoschkas Angriff auf einer Verdrehung der Tatsachen. Wenn er nämlich „offene Form" im Sinne von Werken mit veränderlicher äußerer Gestalt (vgl. oben, II. (2)), deren Variabilität als „Beliebigkeit" kritisiert wird, mit einem Pseudo-Zitat K. Stockhausens als „sich stets erneuernde offene Form" umschreibt, läßt er außer acht, daß zum einen Stockhausens Charakterisierung dem Begriff der offenen Form im Sinne einer ungerichteten, virtuell unabgeschlossenen „unendlichen Form" gilt und daß zum anderen der genaue Wortlaut („sich ständig und unvoraussehbar erneuernd im Bereich der jedem dieser Werke zugrundegelegten formbildenden Gesetze", in: *Die unendliche Form*, 1960; zit. oben, II. (1)) sich auf die elektronischen Kompos. *Gesang d. Jünglinge* und *Kontakte* – Werke also, deren äußere Gestalt gerade nicht variabel ist – bezieht.
Auf die demgegenüber unpolemisch an „alle Spielarten von Variabilität und Mehrdeutigkeit" immer wieder gerichtete Frage, inwieweit „offene Form für den Hörer faßbar wird oder nicht" (W. Gieseler, *Kompos. im 20. Jh.*, Celle 1975, 8b), hat schließlich P. Boulez 1976 eine aufschlußreiche Antwort parat; sie mag zwar zunächst überraschend klingen, da Boulez die Frage schlicht als irrelevant abtut:

H. Oesch, *Interview mit Pierre Boulez* (Melos/NZ IV, 1976): [Boulez:] Wenn ich in freier Form schreibe, dann ist für mich die freie Form nicht das Entscheidende. Es geht mir nicht darum, daß man beim Hören bemerken kann, daß A vor B oder B vor C gespielt wird. Ich habe das Musizieren mit offenen Formen schon oft – und ich kann keine bessere Erklärung finden – mit einem Stadtplan verglichen. Sie kennen eine Stadt und wollen von A nach B gehen. Es bieten sich Ihnen außer dem geraden Weg die verschiedensten Kombinationen von Straßen an. In der Musik muß diese Wahlfreiheit aber durchaus nicht pedantisch und demonstrativ genutzt werden. Die Freiheit überhaupt zu besitzen, ist mir einzig wichtig (293b).

Doch gibt Boulez Anlaß zu der Überlegung, ob nicht die Frage nach der Wahrnehmbarkeit mus. Variabilität im Grunde genommen ihrem Gegenstand unangemessen und daher eine Lösung des Problems in einer ganz anderen Weise zu suchen ist, etwa – wie Dahlhaus 1979 vorschlägt – dahingehend, daß der Sinn äußerlich variabler Werke „in der Demonstration einer abstrakten, der ästhetischen Wahrnehmung entzogenen Idee: der Idee, daß sich musikalische Materialien oder Teile zu verschiedenen Formen zusammensetzen lassen, die sämtlich, wenn auch nicht immer im gleichen Grade, plausibel erscheinen", besteht (*Was heißt Improvisation?*, in: *Improvisation u. neue Musik*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XX, Mainz 1979, 17); Boulez' Aussage, daß für ihn die Wahrnehmbarkeit der Variabilität nicht entscheidend, sondern vielmehr, „die Freiheit überhaupt zu besitzen, ...einzig wichtig" sei, spricht dafür.

(c) Grundsätzlich reflektiert man den Terminus offene Form IN ABHEBUNG VOM ÜBERLIEFERTEN BEGRIFF DER FORM.
So bewertet C. Dahlhaus zum Abschluß seines Versuchs einer ersten systematischen Begriffskritik 1965 (vgl. oben, II. (2)(a)) die „Tendenz zur ‚offenen Form'" als „Widerspruch gegen den Schematismus, den man der musikalischen Formenlehre zur Last legt" (ohne Titel, in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X, Mainz 1966, 75), eine These, die er später aus anderer Perspektive erneut beleuchtet, wenn er von der „Verlegenheit" spricht, „die der Formbegriff den Theoretikern der neuesten Musik bereitet, einer Verlegenheit, die der Ausdruck ‚offene Form' eher verrät als beschwichtigt" (*Über offene u. latente Traditionen in d. neuesten Musik*, in: *Die neue Musik u. die Tradition*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XIX, Mainz 1978, 17); und dementsprechend lautet Dahlhaus' Fazit, daß, ablesbar an der Prägung des Terminus offene Form sowie dem häufigen Rekurs auf den Begriff der Struktur, der „Formbegriff der musikalischen Formenlehre... in der neuesten Musik – zurückhaltend ausgedrückt – an Aktualität verloren hat" (18).
Th. W. Adorno behandelt den Begriff der offenen Form in einem umfassenden geschichtsphilosophischen Zusammenhang. Bei seiner Auseinandersetzung mit „ästhetischem Nominalismus", einem geschichtlichen „Prozeß in der Form", der in der Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem „Form seinerseits" werde, bestimmt er „offene Formen" als „diejenigen allgemeinen Gattungskategorien, welche den Ausgleich mit der nominalistischen Kritik am Allgemeinen suchen":

Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno u. R. Tiedemann (Ffm. 1970): Ästhetischer Nominalismus ist ein Prozeß in der Form und wird Form seinerseits: auch darin vermitteln sich Allgemeines und Besonderes. Die nominalistischen Verbote vorgegebener Formen sind als Anweisungen kanonisch. Kritik an den Formen ist mit der an ihrer formalen Zulänglichkeit verschlungen. Prototypisch ist der für jede Formenlehre relevante Unterschied des Geschlossenen und Offenen. Offene Formen sind diejenigen allgemeinen Gattungskategorien, welche den Ausgleich mit der nominalistischen Kritik am Allgemeinen suchen (326).

Dabei verweist Adorno einerseits zurück auf W. A. Mozart, da jener mitunter „spielend" die formale Dissoziation antizipiert habe, die im Sinne des Begriffs der offenen Form „hochentwickelte moderne Werke" als expressiv bedingter Impuls oder „als Kritik des affirmativen Wesens" präge:

In hochentwickelten modernen Werken neigt Form dazu, ihre Einheit, sei's dem Ausdruck zuliebe, sei's als Kritik des affirmativen Wesens, zu dissoziieren. Längst vor der allgegenwärtigen Krisis hat es an offenen Formen nicht gefehlt. Bei Mozart erprobte die Einheit spielend sich zuweilen in der Lockerung von Einheit. Durch Juxtaposition relativ unverbundener oder kontrastierender Elemente jongliert der Komponist, dem vor allen anderen Formsicherheit nachgerühmt wird, virtuos mit dem Begriff der Form selbst (212).

Andererseits zielt Adorno keineswegs auf eine glatte Verbindung von der Musik des 18. zu der des 20. Jh., sondern sucht einen „qualitativen Sprung" in der kompositionsgeschichtlichen „Gesamttendenz zur offenen Form" herauszuarbeiten. Ein solcher „qualitativer Umschlag" habe, nachdem etwa im „Sonatenrondo" noch bei G. Mahler „das Spielerische der offenen Form und die Verbindlichkeit der geschlossenen" ausbalanciert wurden, erst stattgefunden, als man gewissermaßen kompositorisch Ernst machte und „anstelle des Oxymorons der offenen Form eine Verfahrungsweise trat, welche ohne Blick auf die Gattungen nach dem nominalistischen Gebot sich richtete"; indes haften der dabei als „Funktion anwachsender Durchgestaltung" resultierenden „Zufälligkeit" des „Formcharakters" in der am Ende der Entwicklung stehenden Aleatorik (sowie in action painting und informeller Malerei, die Adorno hier als verwandte Erscheinungen einbezieht) Momente der Indifferenz, der Resignation, nicht zuletzt der Entlastung des ästhetischen Subjekts an, so daß Adornos Begriff der offenen Form – eine modellhafte, ästhetisch-geschichtsphilosophische Kategorie – im Blick auf die Musik nach 1950 eine negative Färbung bekommt:

Im übrigen ist ein qualitativer Sprung in der Gesamttendenz zur offenen Form nicht zu vernachlässigen. Die älteren offenen Formen bildeten sich an den überlieferten, die sie modifizierten, aber von denen sie mehr als nur den Umriß bewahrten. Der Wiener klassizistische Sonatensatz war eine zwar dynamische, aber geschlossene Form, und prekär seine Geschlossenheit; das Rondo, mit der absichtlichen Unverbindlichkeit des Wechselspiels von Refrain und Gängen, ‚Couplets', eine dezidiert offene. In der Fiber des Komponierten jedoch war die Differenz nicht gar so erheblich. Von Beethoven bis Mahler war das ‚Sonatenrondo' gebräuchlich, das die Durchführung der Sonate ins Rondo transplantierte, das Spielerische der offenen Form und die Verbindlichkeit der geschlossenen ausbalancierend... Der qualitative Umschlag geschah, als anstelle des Oxymorons der offenen Form eine Verfahrungsweise trat, welche ohne Blick auf die Gattungen nach dem nominalistischen Gebot sich richtete; paradoxer Weise waren die Resultate geschlossener als ihre konzilianten Vorläufer; der nominalistische Drang zum Authentischen widerstrebt den Spielformen als Abkömmlingen des feudalen Divertissements. Der Ernstfall bei Beethoven ist bürgerlich. Zufälligkeit griff auf den Formcharakter über. Am Ende ist Zufälligkeit eine Funktion anwachsender Durchgestaltung. Scheinbar Peripheres wie die temporäre Schrumpfung des Umfangs musikalischer Kompositionen, auch die Kleinformate der besten Bilder von Klee mögen so sich erklären. Resignation vor Zeit und Raum wichen vor der Krisis der nominalistischen Form auf den Punkt als einen von Indifferenz zurück. Action painting, informelle Malerei, Aleatorik mochten das resignative Moment ins Extrem treiben: das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des ihm gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt; es schiebt die Verantwortung der Organisation gleichsam dem Kontingenten selbst zu (328 f.).

Auch W. Gieseler interpretiert den Begriff der offenen Form als Resultat eines grundlegenden kompositionsgeschichtlichen Umbruchs, den er in die Entstehungszeit der seriellen Musik datiert. Denn mit der Preisgabe nahezu sämtlicher tradierter kompositorischer Bindungen nach 1950 sei der überlieferte Begriff der Form als „ein Allgemein-Verbindliches" von der Vorstellung einer „*individuellen Form*", die letzten Endes „nicht verfestigt, sondern *offen* zu denken" war, abgelöst worden, wobei die weitere Auswirkung darin bestehe, daß „Musik... somit als ‚Werk' oder als ‚Prozeß' erscheinen" kann:

Kompos. im 20. Jh. (Celle 1975): Hatte Form im traditionellen Sinne ein Allgemein-Verbindliches an sich, so konnte Form jetzt nur noch als ein Besonderes, als ein Individuelles gedacht werden. Es war daher nur redlich, *individuelle Form* in Konsequenz nicht verfestigt, sondern *offen* zu denken: Formen können also determiniert oder indeterminiert, variabel und mehrdeutig konzipiert werden, Musik kann somit als „Werk" oder als „Prozeß" erscheinen (133 a);
Im Namen der offenen Form variabler und mehrdeutiger Provenienz wird an die Stelle des immer sich identisch bewahrenden, stabilen Werkes der instabile, flüchtige Prozeßcharakter der Musik gesetzt (146 a).

Und Dahlhaus verallgemeinert den letztgenannten Gesichtspunkt dahingehend, daß „nach dem Vorbild eines Stücks Wissenschaftsgeschichte" in den fünfziger und sechziger Jahren „unter dem Stichwort ‚offene Form' oder ‚work in progress'" nicht nur das „Werk", sondern vielmehr das „Komponieren" überhaupt zu einem „Prozeß" geworden sei:

Die Krise d. Experiments, in: *Komponieren heute*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XXIII (Mainz 1983): Das Komponieren wurde – unter dem Stichwort „offene Form" oder „work in progress" – zu einem Prozeß, in dem es weniger auf isolierbare Resultate in der Gestalt abgeschlossener Werke als auf Konzeptionen ankam, die dadurch Interesse beanspruchten, daß sie durch ungelöste Schwierigkeiten einen Fortgang des musikalischen Denkens provozierten (83).

•

Exkurs: Im Grunde genommen besitzt der Ausdruck offene Form außerhalb des Dtsch. kein gleichlautendes Äquivalent, von vereinzelten Belegen wie „open form" im Engl. (E. Brown 1966, vgl. oben, II. (2); J. Harvey 1975, vgl. oben, II. (1)) einmal abgesehen.

In romanischen Sprachen begegnet bisweilen als Analogon die Wendung „offenes Werk", beispielsweise wenn P. Boulez Kompos. wie seine *Dritte Klaviersonate* (1957 ff.) und *Éclat* (1965) im Blick auf deren strukturelle „Mobilität" als „œuvres ouvertes" umschreibt (*Par volonté et par hasard*, Paris 1975, 107; in der dtsch. Übers. *Wille u. Zufall*, Stuttgart u. Zürich 1977, 94, als „Werke in offener Form" wiedergegeben).
Und U. Eco definiert den Begriff „opera aperta" als abstraktes, „hypothetisches Modell", um damit eine bestimmte „Richtung der zeitgenössischen Kunst" zu kennzeichnen:

Opera aperta (Mailand [1962] [4]1972): La nozione di „opera aperta" non ha rilievo assiologico... E ad alcuni pittori o romanzieri che, letto questo libro, ci presentavano le loro opere chiedendoci se erano „opere aperte", siamo stati costretti a rispondere, con evidente irrigidimento polemico, che di „opere aperte" non ne avevamo mai viste, e che in realtà, probabilmente, non ne esistono. Questo era un modo di dire, paradossalmente, che la nozione di „opera aperta" non è una categoria critica, *ma rappresenta un modello ipotetico*, sia pure elaborato sulla scorta di numerose analisi concrete, utilissimo per indicare, con formula maneggevole, una direzione dell'arte contemporanea (9 f.).

Dabei geht Ecos ästhetische Theorie zwar von mus. Beispielen wie K. Stockhausens *Klavierstück XI* (1956), L. Berios *Sequenza I* (1958), H. Pousseurs *Scambi* (1957) und Boulez' *Dritter Klaviersonate* aus (23 f.), anhand deren Eco Offenheit im Sinne der Freiheit des Interpreten bei der Ausführung bestimmt, doch behandelt er anschließend im Sinne einer Offenheit der Rezeption auch literarische Beispiele, namentlich das Werk von J. Joyce (34 ff.), sowie „informelle" Tendenzen in der bildenden Kunst des 20. Jh. wie Tachismus, action painting, l'art brut oder l'art autre (145 ff.).
Eine ähnliche Zusammenschau unternimmt E. Faas in seinem Buch *Offene Formen in d. modernen Kunst u. Literatur. Zur Entstehung einer neuen Ästhetik* (München 1975), worin er sich allerdings primär mit der modernen Dichtung beschäftigt.

•

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1984

Opera / Oper

lat. opera, ursprünglich Nominativ Plural zu lat. opus, Werk, Arbeit, Bauen, Beschäftigung, zugleich – als Ergebnis dieser Arbeit – das gefertigte Werk, Bauwerk, Kunstwerk, architektonisches oder literarisches Werk, seit um 200 vor Chr. als femininer Singular gebraucht in der Bedeutung von Arbeit, Mühe, Tagewerk, Tat, Werk, auch im speziellen Sinn von schriftstellerischer Tätigkeit.

Plautus benennt in seiner Komödie *Asinaria* (2. Jh. vor Chr.) das Ergebnis der Arbeit der Spinnen, nämlich das von ihnen gefertigte Spinnengewebe, mit dem femininen Wort opera (II, 4, 425; ed. Lindsay, Oxford 1904, 72). M. T. Varro gebraucht in *De Lingua Lat.* (zw. 45 u. 43 vor Chr.) die Bezeichnung dann für das künstlerische Werk des Bildschnitzers Myrmecides (VII, 1; ed. Kent, London 1977, 266). Erst M. T. Cicero überträgt in den *Epistulae Ad Atticum* (zw. 68 u. 44 vor Chr.) das Wort opera auf das literarische Werk und die schriftstellerische Tätigkeit (XV, 13, 6; ed. Bailey, Oxford 1961, 267).

Aber auch nach Cicero dominiert weiterhin das mit opera im wesentlichen bedeutungsgleiche opus. In der Literatur der römischen Kaiserzeit werden das Kunstwerk allgemein und im besonderen das rhetorische Werk, das Werk der Literatur bzw. die Dichtung mit opus bezeichnet. Seit Ende des 16. Jh. begegnet das lat. Wort opus in Verbindung mit einer Zahl auch als Bezeichnung der zeitlichen Folge von Werken eines Komponisten. Dies sind Facetten der Begriffsgeschichte von opus, die hier nicht behandelt wird;

ital. opera (poetisch auch opra, overa, ovra), seit dem 13. Jh., Werk, Arbeit, Handlung, Mühe, Kunstwerk, Bauwerk, in der Bedeutung literarisches Werk ebenfalls seit dem 13. Jh., etwa bei Br. Latini, der sich in seiner *Rettorica* (nach 1260) auf Cicero bezieht, den er zum Mitautor ernennt (ed. Maggini, Florenz 1968, 6). Zur Bezeichnung literarisch-poetischer Werke verwenden etwa Dante Alighieri (*Il convivio*, zw. 1306 u. 1308, I, 16; ed. Chiappelli/Fenzi, Turin 1986, 68), Fr. Petrarca (*Canzoniere, Sonetto in vita di Laura*, um 1330, XX, 5 f.; ed. Chiari, Rom 1985, 72) oder G. Boccaccio (*Decameron*, zw. 1348 u. 1353, I, *Introd.*, 2; ed. Branca, Mailand 1985, 11) das Wort opera bzw. ovra; aber auch andere, beispielsweise musiktheor. Werke werden in großer Zahl mit opera betitelt (etwa S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535);

als mus. Begriff mit erläuterndem Zusatz in vielen Varianten seit Anfang des 17. Jh. belegt (opera in musica, opera musicale etc.), in der Form des Bezeichnungsfragments opera seit 1639 nachweisbar; als Ausdruck „andare all'opera" seit dem 18. Jh. verwendet (L. Serianni, *Norma dei puristi*, Florenz 1981, 196);

franz. opéra (opra), Plural les opéra, seit 1646 franz. Lehnwort aus dem Ital., im Franz. allerdings maskulin; als mus. Fachwort seit 1659;

im Dtsch. ist der Plural Operen seit 1677, der Plural Opern seit 1681 belegt, der ital. Singular opera ist ebenfalls seit um 1681 üblich, die eingedeutschte Form Oper seit 1732 (J. Chr. Gottsched, *Sterbender Cato*, Lpz. ³1741, *Vorrede zur ersten Ausg. 1732*, f. 4 f.);

engl. opera, als ital. Fachwort in engl. Texten seit 1644 nachweisbar; seit 1645 auch zur Bezeichnung des Aufführungsortes belegt.

Das ital. Diminutivum operetta, kleines schriftliches Werk, kleines Kunstwerk, findet sich seit um 1292 (B. Giamboni, *Della misera dell'uomo*; ed. Tassi, Florenz, 1836, 9). In der Bedeutung kleine Oper ist die Diminutivform Operetta seit 1664 belegt, der eingedeutschte Fachterminus Operette seit dem 19. Jh.

I. Im Laufe des 17. Jh. ist für opera die Entwicklung zu einem GATTUNGSBEGRIFF für Bühnenwerke belegt, in denen unterschiedliche Kunstformen in spezifischer Zusammensetzung verbunden sind, wobei der Ausdruck opera bzw. Oper bis ins 18. und vereinzelt noch im 19. Jh. primär mit dem literarischen Part konnotiert ist, während der mus. Bestandteil für die Begriffsdefinition zunächst sekundär bleibt.

Die begriffliche Festlegung von opera bzw. Oper geschieht dabei bis heute nicht über allgemein anerkannte musiktheor. Definitionen, sondern eher auf dem Weg der Einbürgerung und Gewöhnung. Zum einen mag dies darauf zurückzuführen sein, daß die Entstehung der Oper in eine Zeit fällt, in der die Musik nicht mehr im strengen Rahmen der artes liberales gesehen wird, zum anderen stößt die neue mus. Bühnenkunst auch von vornherein auf so viel Ablehnung, daß eine terminologische Auseinandersetzung mit dem Begriff immer wieder behindert wird.

(1) Seit dem 16. Jh. wird das Wort opera in Italien vokabular und unspezifisch im Sinne von KUNSTWERK verwendet. (a) So ist der Ausdruck in Titeln zur Kennzeichnung einer SAMMLUNG VON MUSIKSTÜCKEN verbreitet. (b) An die antike Wortbedeutung im Sinne von schriftstellerischem Werk anknüpfend, findet sich ital. opera im frühen 17. Jh. in vielfältigem Zusammenhang als LITERARISCHER BEGRIFF zur Bezeichnung von gesprochenen Theaterstücken, Textbüchern oder Libretti. (c) Seit den 1630er Jahren ist vor allem eine ÜBERTRAGUNG AUF BÜHNENWERKE MIT MUSIKALISCHER AUSSTATTUNG zu beobachten, die häufig durch Ausdrücke wie opera musicale oder opera in musica spezifiziert werden.

(2) Aufgrund des vokabularen und unspezifischen Gebrauchs von opera werden in Italien seit der ersten Hälfte des 17. Jh. statt dessen SPEZIFISCHERE UND PRÄZISERE AUSDRÜCKE verwendet, die zumeist unmittelbar auf die Textvorlage Bezug nehmen (favola in musica, dramma per musica, dramma musicale oder melodramma).

(3) Die AUSBILDUNG EINES TERMINOLOGISCHEN VERSTÄNDNISSES erfolgt hauptsächlich außerhalb Italiens. Dies manifestiert sich beim Eintritt in den engl. Sprachbereich, wenn opera, von J. Evelyns Italienrezeption ausgehend, als Fachbegriff aufgenommen wird. (a) Im Anschluß an die Kennzeichnungspraxis Evelyns, bei dem der Ausdruck erstmals 1644 in einem englischsprachigen Text dokumentiert ist, entwickelt sich opera seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. in England zum bevorzugten Gattungsbegriff für das AUF DER BÜHNE VORGETRAGENE MUSIKALISCHE DRAMA. (b) In Frankreich verhelfen zunächst ital. Musiker aus dem Umkreis der Kardinäle Mazarin und A. Barberini dem ital. Ausdruck opera sowie später franz. Künstler aus dem Umkreis von Ph. Quinault und J.-B. Lully dem franz. Lehnwort opéra zum Durchbruch. Der Begriff fungiert dabei seit der Mitte des 17. Jh. als Benennung für ZWEI DEUTLICH UNTERSCHIEDENE NATIONALE BÜHNENSTILE. (c) Wohl im Anschluß an die Deutung des ital. opera als literarischer Begriff definiert man opera bzw. Oper insbesondere im dtsch. Sprachraum als ZUR GATTUNG DES SCHAUSPIELS GEHÖRIG. (d) Analog zum Schauspiel werden mit den Ausdrücken opera und Oper seit der ersten Hälfte des 17. Jh. ÖFFENTLICHE VORSTELLUNG, DARSTELLUNG UND AUFFÜHRUNG verbunden.

(4) Mit der Etablierung und Konventionalisierung des Gattungsbegriffs gehen REGIONALE UND GATTUNGSSPEZIFISCHE PRÄZISIERUNGEN einher. (a) Der Ausdruck OPÉRA COMIQUE ist in Frankreich seit 1694 für Theaterstücke mit gesprochenem Dialog und gesungenen Partien belegt. (b) Seit dem 18. Jh. fungieren die Komplementärbegriffe OPERA SERIA UND OPERA BUFFA als Sammelbezeichnungen für das ernste und komische Musiktheater. (c) Seit 1730 findet sich außerdem im engl. Sprachbereich die Kennzeichnung BALLAD OPERA, die eine auf Parodie und Farce zielende Form des Musiktheaters benennt. (d) Die seit dem frühen 19. Jh. übliche Benennung ROMANTISCHE OPER vereinigt unterschiedliche Erscheinungsformen des Musiktheaters im Sinne einer romantischen Ästhetik. (e) Bis um 1800 begegnet zur Bezeichnung kleinerer Opern auch die Diminutivform OPERETTE. Doch verengt sich dieser Ausdruck im Laufe des 19. Jh. zu einem eigenen Gattungsbegriff.

(5) Als Reflex auf die Etablierung des Fachworts ist seine ÜBERTRAGUNG IN ANDERE BEREICHE (Aufführung, Institution, Gebäude) zu werten.

II. Seit dem frühen 17. Jh. gewinnt der Begriff opera bzw. Oper präzisere Konturen im Zusammenhang mit seiner FUNKTION IN ÄSTHETISCHEN KONTROVERSEN, bei denen die mit diesem Fachwort angesprochene Sache im Mittelpunkt steht.

(1) Die Wortverwendung Oper ist geprägt von UNTERSCHIEDLICHEN AKZENTUIERUNGEN DES VERHÄLTNISSES ZWISCHEN DRAMA UND MUSIK. (a) Einerseits wird in dieser Diskussion dem DRAMENPART die Priorität im Werkzusammenhang zugesprochen. Im Kontext einer primär literarischen Deutung des Wortes versteht man opera so als in Musik gesetztes Drama, das sich folgerichtig an den poetologischen Maßstäben des Schauspiels messen läßt. (b) Andererseits wird der MUSIKALISCHE PART als grundlegender für die Bezeichnung Oper bewertet. (c) Seit dem 19. Jh. setzt sich – im Vorfeld der ästhetischen Überlegungen R. Wagners – eine Sichtweise durch, die Oper auch als ENGE VERBINDUNG VON POESIE UND MUSIK begreift.

(2) Schon früh gilt opera als eine Kombination verschiedener Disziplinen und somit als Inbegriff eines HETEROGENEN KUNSTWERKS, das vielfach emphatische Hochschätzung erfährt.

(3) Die Bedeutung des Ausdrucks Oper wird außerdem gespeist von dem ästhetischen Diskurs im Spannungsfeld ZWISCHEN WIRKLICHKEIT UND KUNSTWELT.

(4) Ebenfalls seit dem 17. Jh. verbinden sich mit opera verschiedene FUNKTIONEN, vor allem die der Unterhaltung, des Spiels und des Karnevals-Vergnügens.

III. R. Wagners Kritik um 1850 ist Ausgangspunkt für vielfältige NEUKONZEPTIONEN des Begriffs Oper im 20. Jh.

(1) Zur Oper und zum Opernbetrieb seiner Zeit geht Wagner auf Distanz und lehnt für seine Werke den Ausdruck Oper ab. Stattdessen verwendet er seit etwa 1850 die Bezeichnung MUSIKALISCHES DRAMA.

(2) Enger denn je wird im 20. Jh. die Kopplung von Oper und Theater gesehen. So erfährt das Fachwort Oper eine vielfältige Erweiterung des Bedeutungsinhalts im Sinne von MUSIKALISCHEM THEATER ODER MUSIKTHEATER. (a) Bereits in den 1920er Jahren entwickelt K. Weill ein Konzept der EPISCHEN OPER, das B. Brechts Entwurf eines epischen Theaters zu parallelisieren sucht. (b) Nach 1945 erfährt Oper eine weitere Ausdehnung des Bedeutungsinhalts durch EINSCHLUSS ALLER NEUEN ENTWICKLUNGEN DER BÜHNENKÜNSTE.

(3) Ein eher TRADITIONELLES VERSTÄNDNIS des Ausdrucks verknüpft Oper auch weiterhin mit der überlieferten Dualität von Drama und Musik.

I. Im Laufe des 17. Jh. entwickelt sich opera zu einem GATTUNGSBEGRIFF für Bühnenwerke in spezifischer

Zusammensetzung unterschiedlicher Kunstformen, wobei der Ausdruck opera bzw. Oper bis ins 18. und vereinzelt noch im 19. Jh. primär mit dem literarischen Part konnotiert ist, während der mus. Teil für die Begriffsdefinition sekundär bleibt. Eine klare Trennung zwischen der literarischen und der mus. Kunstform innerhalb der Begriffsdefinition ist freilich oftmals nicht möglich.
Dabei etabliert sich der Begriff opera in Ländern, auf die die ital. Entwicklung unmittelbar ausstrahlt, sehr viel schneller als im Ursprungsland der Gattung, wo der Ausdruck zunächst weiterhin in unspezifischer Bedeutung Verwendung findet. Nach Italien kehrt opera dann im 18. Jh. aus dem Engl. und Franz. als Fachwort zurück.

(1) Seit dem 16. Jh. wird das Wort opera in Italien vokabular und unspezifisch im Sinne von KUNSTWERK verwendet.

(a) So ist der Ausdruck in Titeln zur Kennzeichnung einer SAMMLUNG VON MUSIKSTÜCKEN verbreitet:

Opera intitolata contina [continua] *Intabolatura di lauto di fantasie, motetti, canzoni...* (Venedig 1549; zit. nach RISM B/I/1, 173);
Della nova Metamorfosi dell'infrascritti autori. Opera del R. P. F. Geronimo Cavaglieri con alcuni motetti dell molt'ill. sig. Lucio Castelnovato... (Mailand 1600; 388);
Della nova Metamorfosi de diversi autori. Opera del R. P. F. Geronimo Cavaglieri... libro secondo... (Mailand 1605; 402);
L. Viadana, *Opera omnia sacrorum concertuum...* (Ffm. 1613; 441).

(b) An die antike Wortbedeutung im Sinne von schriftstellerischem Werk anknüpfend, ist ital. opera im frühen 17. Jh. in vielfältigem Zusammenhang als LITERARISCHER BEGRIFF zur Bezeichnung von gesprochenen Theaterstücken, Textbüchern oder Libretti belegt.
So gibt es zeitgleich für verschiedene Zentren Italiens Nachweise, daß Bühnenwerke als opera bezeichnet werden, für die es den Ausführenden überlassen bleibt, ob sie gesprochen oder gesungen werden. Mit zu den frühesten Belegen gehören Titel aus Venedig und Briefquellen aus Mailand. Für Andreinis *L'Inganata Proserpina* wird dabei ausdrücklich betont, daß der Vortragsmodus nicht festgelegt ist und das Werk („operetta") gesprochen oder gesungen werden kann:

La Rappresentatione di S. Hippolito Martire. Opera Spirituale Et Da Recitarsi da servi, & serve di Dio... (Venedig 1609; zit. nach: S. Franchi, *Drammaturgia Romana* I, Rom 1988, 55); *La Rappresentatione de l'angelo Raffaello: e di Tobia. Opera Spirituale Et Da Recitarsi da servi, & serve di Dio...* (Venedig 1609; 56);
Fr. Andreini, *L'Ingannata Proserpina. Opera rappresentativa e scenica* (Venedig 1611), Widmung von V. Somascho an G. Michelli: ...la presente operetta è stata mandata alle stampe acciocchè si possa rappresentare, ò recitando, ò cantando, come più piacerà a coloro, che rappresentarla voranno... (zit. nach: Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800* III, Cuneo 1991, 438).

Wird opera in Verbindung mit einem Namen zitiert, so ist in der Regel der Verfasser des Textes bzw. der Librettist gemeint. Allerdings findet man auch Hinweise auf die Verwendung von opera als Bezeichnung für das vertonte Bühnenwerk. Der Text eines Kompositionsvertrages, der am 24.7.1658 zwischen Fr. Cavalli und dem Theatermanager M. Faustini in Venedig geschlossen wird, läßt beide Deutungen zu:

Gl' Illustrissimi Signori Marc'Antonio Coraro, et Alvise Duodo et l'eccellentissimo Signor Marco Faustini da una, et il Signor Francesco Cavalli dall'altra sono convenuti, et rimasti d'accordo, che detto Signor Cavalli debba per tre Anni prossimi poner in musica ogn'Anno, un Opera da Rappresentarsi nel Teatro di S. Cassano... Che detto Signor Cavalli sia obligato e' tenuto poner in musica dette Opere con la diligenza et Virtu sua propria... Non resti però prohibito ad esso Signor Cavalli il poner in musica in detto tempo Opere che fossere per recitarsi fuori della Città... Sij tenuto detto Signor Cavalli sonar nell'Opera il primo istromento ogni sera che si recitera senza altra recognitione che del stipendio infra scritto (zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1981, 72).

Wenngleich die Benennung opera im frühen 17. Jh. oftmals mehrdeutig ist, so läßt sich doch bereits in diesem Stadium eine spezifische Kopplung der Bezeichnung mit der Bühne nachweisen. Zur Bezeichnung von Theaterstücken oder Libretti wird opera auch dann noch häufig verwendet, als das Wort bereits zu einem Fachwort für die mus. Gattung zu werden beginnt. Die ersten Werke der neuen Gattung, die vorwiegend pastoralen Charakter haben, tragen noch keine Gattungskennzeichnung mit dem Bestandteil opera im Titel. Häufig ist der Ausdruck dann insbesondere in dem in Rom und Umgebung publizierten Bühnenrepertoire der ersten Hälfte des 17. Jh. in stereotypen Zusammensetzungen wie „opera honesta, e ridicolosa" oder „opera scenica e morale" vertreten. Außerdem werden in Venedig gedruckte Libretti G. A. Cicogninis oftmals opera, opera spirituale, opera scenica, opera tragica oder opera tragicomica genannt. Unter den zahlreichen Titeln seien folgende angeführt:

O. Maraschino, *Partenza di carnevale... Opera...* (Viterbo 1612; zit. nach Franchi, *op. cit.*, 67);
G. Briccio, *Il vanto della zingara... Opera dotta, piacevole, & bella; degna* (Viterbo 1613; 73);
Ders., *Hospitale de' falliti... Opera dilettevole, & di buon' essempio...* (Viterbo 1619; 103);
D. Baldaracco, *La maga arpia Zingaresca Nova... Opera honesta, e ridicolosa...* (Viterbo 1620; 110);

G. Briccio, *Li strapazzati, Comedia Nova... Opera non meno ridicolosa, che honesta* (Rom 1627; 152);
G. Leonardi, *Opera Drammatica sopra il martirio di S. Barbara...* (Viterbo 1645; 263);
B. Todeschini, *La scorta fedele di un pio pellegrino... Opera Scenica, e Morale* (Rom 1650; 288).

(c) Seit den 1630er Jahren ist vor allem eine ÜBERTRAGUNG AUF BÜHNENWERKE MIT MUSIKALISCHER AUSSTATTUNG zu beobachten, die durch Ausdrücke wie opera scenica, opera reggia, opera drammatica oder opera rappresentativa gekennzeichnet oder mit einem deutlichen Hinweis auf den mus. Bestandteil als opera musicale und opera in bzw. per musica spezifiziert werden. Hier steht die vokabulare Bedeutung im Sinne von Werk weiterhin im Vordergrund, und nur der spezifizierende Zusatz weist auf den Texttyp oder die mus. Ausgestaltung hin. Dabei akzentuiert opera zwar den der Vertonung zugrunde liegenden Text, meint aber häufig zugleich als pars pro toto das mus. Bühnenwerk insgesamt.
Mit der Etablierung öffentlicher Musiktheater in Venedig seit 1637 wächst die Bezeichnungsvielfalt. In Fr. Cavallis frühen venezianischen Bühnenwerken beispielsweise wählen die Librettisten jeweils andere Gattungsbezeichnungen wie „Opera scenica", „Opera drammatica" oder „Opera tragicomica musicale":

O. Persiani, *Le Nozze di Teti, e di Peleo. Opera scenica* (Venedig 1639);
Ders., *Narciso, et Ecco immortalati. Opera drammatica rappresentata in musica in Venetia...* (Venedig 1642);
G. Faustini, *La virtu de' strali d'amore.* Opera *tragicomica musicale* (Venedig 1642).

Auch die für Venedig entstandenen Bühnenwerke Cl. Monteverdis, Fr. Sacratis und der Librettisten Badoaro und Busenello tragen solche Kennzeichnungen:

Anon., *Scenario dell'Opera Reggia intitolata la Coronazione di Poppea* (Venedig 1643);
G. Fr. Busenello, *L'incoronazione di Poppea. Opera musicale* (Venedig 1642 u. 1656);
G. Badoaro, *L'Ulisse errante Opera musicale dell'assicvrato academico incognito* (Venedig 1644);
Busenello, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore. Opera musicale* (Venedig 1646).

Vorwiegend werden die Gattungsbezeichnungen opera musicale bzw. opera in musica in Venedig für Werke aus dem Umfeld von Monteverdi und Cavalli benutzt. In Rom dagegen tritt die Bezeichnung „opera musicale" erstmals 1641 auf (vgl. Franchi, *op. cit.*, 243, u. di Giuseppe 1996, 135). Saint-Disdier (d. h. A.-T. de Limojon) hat in seiner Schrift *La ville et la republique de Venise* (Amsterdam 1680, 347) behauptet, die Oper sei in Venedig erfunden worden, und womöglich beruht diese Zuschreibung auch darauf, daß es tatsächlich Venedig ist, wo sich der neue Ausdruck, der insbesondere für die Ausländer sehr schnell zu einer geläufigen Bezeichnung wird, festigt. Dem venezianischen Einflußbereich entstammt auch die Aufführung von Monteverdis *Ritorno di Ulisse* in Bologna im Jahre 1640, die in einem „Per l'Ulisse, Opera Musicale del Sig. Claudio Monteverdi" überschriebenen Gedicht gerühmt wird (in: Anon., *Le Glorie della Musica Celebrate dalla Sorella Poesia, Rappresentandosi in Bologna la Delia, e l'Ulisse...*, Bologna 1640; zit. nach: W. Osthoff, *Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis „Ritorno di Ulisse" im Jahre 1640*, Österreichische Akad. d. Wiss., Philosophisch-historische Klasse XCV, 1958, 155).
Um die Jahrhundertmitte beginnt freilich in Venedig „Drama per musica" zur zentralen Bezeichnung für mus. Bühnenwerke zu werden (vgl. dazu unten, I. (2)), während sich opera musicale bzw. opera in musica nun häufiger jenseits der Alpen und nur vereinzelt in Italien findet:

P. Sc. Magnani, Brief an d. Herzog von Modena (2.2.1647): Non sta otioso il teatro... La finta Pazza, opera teatrale rappresentata questi giorni a dietro d'assai buoni musici con abiti, et machine non poco rigguardevoli... (zit. nach: L. Bianconi u. Th. Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda. Storie di Febiarmonici*, Rivista ital. di musicologia X, 1975, 400, Anm. 98);
Anon., *Avvisi e notizie dall'estero* (Neapel, 27.9.1650): La Compagnia di Musici rappresentanti che si trova in questa Città ha molti mesi, recitò poi Mercordì per la prima volta nella stanza del Pallonetto di Palazzo la scritta opera in Musica, Intitolata Didone, et Incendio di Troia, la quale riuscì di molta sodisfattione di tutti gli Ascoltanti, sì per il bel dire, e varietà di habiti de Personaggi, come anco per la ben ordinata Scena con molte apparenze di più maniere (ibid. 379);
ibid. (Neapel, 2.7.1652): Per trattenimento di questa nobiltà si va recitando nella stanza del Pallonetto di Palazzo dalla Compagnia de' Febei Armonici l'opera in musica Intitolata la Finta Pazza Dramma con vaghe apparenze, e mutatione di Sciene (381 f.);
C. Malvasia, Brief an d. Herzog von Modena (30.10.1652): Costa cantatrice, che è venuta a Bologna per recitare certe opere in musica... (443, Anm. 260).

Auch in mus. Kontext ist die Bedeutung Werk weiterhin aktuell. So wird beispielsweise in den *Avvisi di Roma* vom 1.3.1631 berichtet, daß Kardinal Fr. Barberini in Rom „vuol far recitare in musica un'opera spirituale dalli musici della Cappella pontificia" (zit. nach: M. Murata, *Operas for the Papal Court 1631–1668*, Ann Arbor 1981, 223).
Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird opera in Italien in mus.-dramatischem Kontext – beispielsweise bei Fr. Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, [Venedig 1755] Livorno ²1763) und A. Planelli (*Dell'opera in musica*, Neapel 1772) – in der Bedeutung von Bühnenwerk bzw. Libretto verwendet.
Der vermutlich erste Traktat, der sich in Italien mit musikdramatischen Bühnenwerken beschäftigt (Anon., *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le compos. drammatiche*, entstanden zw. 1628 u. 1637), nennt die Bezeichnung opera nicht. Als Bezeichnungsfragment von ital. opera musicale bzw. opera in musica tritt der Ausdruck – zunächst

singulär – wohl erstmals 1639 in venezianischen Librettodrucken auf. Zentrale Bedeutung für seine Verbreitung kommt Cavalli und seinen Librettisten zu. Erstmals auf einem Titelblatt findet sich das Wort im Jahr 1639 in einem Scenario des Librettisten O. Persiani:

Breve Espositione della festa teatrale del Signor Oratio Persiani, posta in musica dal Sig. Francesco Cavalli da recitarsi nel teatro di S. Casciano. L'Opera è intitolata Le Nozze Di Teti, e di Peleo (Venedig 1639, Titelbl.).

Ganz offensichtlich als Gattungsbezeichnung wird – wie gezeigt – das Wort dann 1642 und 1656 in Librettodrucken von G. Faustini und Busenello verwendet. Einen deutlichen Hinweis darauf geben die unterschiedlichen, auf den Titelblättern benutzten Schrifttypen:

Faustini, *La Virtu de' strali d'amore.* Opera *Tragicomica Musicale* (Venedig 1642, Titelbl.);
Busenello, *La Didone.* O p e r a *Rappresentata In Musica nel Teatro di San Casciano nell'anno 1641* (Venedig 1656, Titelbl.).

In nur wenigen Fällen begegnet opera im ital. Sprachraum im weiteren Verlauf des 17. und 18. Jh. als Fachwort – wiederum vorwiegend in informellen Texten:

Anon., *Avvisi Marescotti* (Rom, 28.1.1690): Hoggi si è dato principio al carnevale delle maschere, e l'opere di questa città riescono bellissime (*Colligite Fragmenta...*, hg. von Gl. Staffieri, Lucca 1990, 88);
ibid. (9.2.1697): Hoggi è cominciato il corso de barbari coll'accompagnamento delle maschere, e la recita delle seconde opere in questi teatri riescono piú riguardevoli delle prime havendosi anco la mira d'usar tutta la modestia secondo la mente di Nostro Sig[no].re (129);
S. Maffei, *Epistolario* an A. Vallisnieri (29.11.1729): Io per mia sventura sono impacciatissimo nell'Opera che si farà a maggio (ed. Garibotto, Mailand 1955, 591).

B. Marcello verwendet den Ausdruck, der mittlerweile allgemein verbreitet zu sein scheint, in ironischer Weise in seiner Schrift *Il Teatro alla Moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'Opere Ital. in Musica all'uso moderno* (Venedig 1720), einer beißenden Satire auf die Zustände des Theaterwesens:

Introdurrà [sc. il poeta moderno] una scena *magnifica* e di curiosa *apparenza* in fine dell'Opera, perché il Popolo non parta a *mezzo* (ed. Miceli, Rom 1993, 30).

Wohl singulär umfaßt opera für H. Elmenhorst auch Dichtung und Musik bei Kirchenkompositionen:

Dramatologia Antiquo-Hodierna. Das ist: Ber. von denen Oper-Spielen (Hbg 1688): Durch das Wort *Ope*ren verstehen die *Musici* nicht nur die auff *Theatris*, sondern auch in Kirchen bräuchliche *Compositiones* der Poeten, auch der Sang-Meister... Hierbey mag ich ohnberührt nicht lassen, wie der weitberühmter Lübeckischer *Musicus* und *Organista* zur Marien-Kirche, *Diedericus* Buxtehude, mehr als eine dergleichen *Opere* in öffentlicher Kirchen bey daselbst zu gewisser Jahrs-Zeit gewöhnlicher Abend-*Music* hat hören lassen, deren Poesie im Abdruck zu Tage lieget... Frembd solls aber niemand düncken, daß solche *Compositiones* *metricae & melicae* werden *Ope*ren genennet, dieweil hierinnen den Griechen gefolget wird, die solche mit dem Namen δρᾶμα, δράματα belegen, so viel gesagt, als ein Werck, Wercke, von einem alten Griechischen Worte δρᾶν, eben so viel geltende als πράττειν, wircken, machen (100 f.).

(2) Aufgrund des vokabularen und unspezifischen Gebrauchs von opera sind in Italien seit der ersten Hälfte des 17. Jh. SPEZIFISCHERE UND PRÄZISERE AUSDRÜCKE für die mit opera verbundene Sache belegt, die zumeist unmittelbar auf die Textvorlage Bezug nehmen. Dabei werden die Bezeichnungen – die in zahlreichen Varianten auftreten – oftmals auch synonym verwendet. Häufige Benennungen sind comedia, favola in musica bzw. musicale oder boscareccia, dram(m)a per musica, melodramma, tragedia oder tragicomedia, Begriffsprägungen, die allesamt den Bezug zur Textgrundlage artikulieren und sowohl von Librettisten als auch von Komponisten benutzt werden:

G. Rospigliosi, *Argomento et allegoria della comedia mus. Intitolata Chi soffre speri* (Rom 1637; zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1981, 38);
B. Ferrari, *La maga fulminata. Favola... rappresentata in musica...* (Venedig 1638; Titelbl. d. Librettodrucks);
O. Castelli, *La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire. Favola Boscareccia...* (Rom 1640);
G. Faustini, *L'Ormindo. Favola regia per musica* (Venedig 1644);
G. Castorio, *Argelinda. Favola regia* (Venedig 1650);
Cl. Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica* (Venedig 1609; Titelbl. d. Partiturdrucks).

Die Benennung melodramma findet sich wohl erstmals 1647 in einem Sammeldruck Bonarellis, dessen Titel Melodrammi als „opere da rappresentarsi in musica" expliziert, wobei opera hier wiederum zwischen vokabularer Bedeutung und Fachbegriff in der Schwebe bleibt:

Pr. Bonarelli, *Melodrammi. Cioè opere da rappresentarsi in musica...* (Ancona 1647; zit. nach: Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800*, Bd. IV, Cuneo 1991, 128);
N. Beregani, *L'Annibale in Capva. Melodrama* (Venedig 1661; Titelbl.);
Ders., *Giustino. Melodrama* (Venedig 1683; Titelbl.).

P. J. Martello benutzt ebenfalls den Ausdruck melodramma, als dessen Substanz er „la composizion musicale" anführt (*Della Tragedia antica e moderna dialogo*, Rom 1715, 52). Offen bleibt in A. Planellis *Dell'Opera in Musica* (Neapel 1772), ob melodramma sich hier lediglich auf die Dichtung bezieht oder ob vielmehr vorrangig das Ergebnis einer Vereinigung der Disziplinen damit benannt wird:

Il che essendo, assai aperto si vede, che tutte le altre debbono seguire il cammino di quella, e che il fine a tutte comune è quello stesso, a cui tende la Poesia, la quale nell'Opera in Musica è chiamata Melodramma, o Dramma per Musica (17 f.).

Melodramma wird hier außerdem synonym mit Dramma per musica verwendet, einer Gattungsbezeichnung, die – zusammen mit dramma musicale – insbesondere in venezianischen Libretti seit um 1650 zur Regel wird:

V. Nolfi, *Il Bellerofonte. Drama musicale* (Venedig 1642; Titelbl.);
S. Herrico, *La Deidamia. Dramma musicale* (Venedig 1644; Titelbl.);
G. Faustini, *Il Titone. Drama Per musica* (Venedig 1645; Titelbl.);
Ders., *L'Euripo. Drama Per Musica* (Venedig 1649; Titelbl.);
N. Minato, *L'Orimonte. Drama per musica* (Venedig 1650; Titelbl.);
Fr. Sbarra, *Alessandro Vincitor di se stesso. Dramma Musicale* (Venedig 1651; Titelbl.).

Noch im 19. Jh. wird in Italien das mus. Bühnenwerk häufig als melodramma bezeichnet.

Auch dramma wird im Sinne von dramma per musica verwendet (L. A. Muratori, *Della perfetta poesia ital.*, Bd. II, Venedig 1724, 45) und von L. Mizler in dtsch. Übersetzung als „Oper" wiedergegeben (*Mus. Bibl.*, Bd. II, 2, Lpz. 1742, 197). Insbesondere im ital. Sprachbereich dominiert die Benennung drama per musica im Bereich der Libretti bis ins frühe 19. Jh., mus. Quellen sind dagegen nur selten genauer gekennzeichnet (vgl. Strohm 1997, 1). Wie ursprünglich der Ausdruck opera verweisen auch die Bezeichnungen dram(m)a per musica und dram(m)a musicale vorrangig auf den literarischen Aspekt des Werkes und charakterisieren im Zuge der um 1700 einsetzenden neuen Autorität der Bühnendichter dramma per musica – wie auch opera – als musikalisiertes Sprechtheater. In seiner Schrift *La poetica toscana all'uso* (Neapel 1691) interpretiert der aus Neapel stammende G. G. Salvadori „il drama in musica" als die Textvorlage, das Werk des Dichters und fordert eine Beschränkung auf drei Akte mit jeweils nicht mehr als zwölf Szenen:

Cap. VII *De' drami per musica*: Primieramente si consideri che il drama in musica dev'essere brevissimo, pochi gli atti, meno le scene, pochissimi i versi. Lodo sommamente l'opere di soli tre atti, et ogni atto non più di dodici scene in circa (zit. nach: P. Fabbri, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: „La poetica toscana all'uso" di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in: *Opera & Libretto*, hg. von G. Folena, M. T. Muraro u. G. Morelli, Bd. I, Florenz 1990, 25).

Die Tatsache, daß in Italien eine Vielzahl an Bezeichnungen üblich ist, führt zu einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber einer exakten Benennung. Darauf verweist im Blick auf die Textgrundlage der Bologneser E. Manfredi im Vorw. zu seinem *Dafni* (1696):

Voglio dire che egli non è fatto per leggerlo fuori di questa occasione, e che quando quest'opera sia udita con diletto, ha ottenuto il suo intento. Siasi ella tragedia, o pastorale, o tragicomedia, o qualsivoglia altro poema, che importa? Ella è un divertimento per musica adatto al gusto presente ed al genio della maggior parte, e però dispensato dalle leggi rigorose della *Poetica* (zit. nach Fabbri 1990, 318).

Auch Theoretikern jenseits der Alpen bleibt nicht verborgen, daß die Bezeichnung opera im ital. Kontext sehr viel seltener verwendet wird als beispielsweise in Deutschland, Frankreich oder England:

H. Elmenhorst, *Dramatologia Antiquo-Hodierna. Das ist: Ber. von denen Oper-Spielen* (Hbg 1688): Wiewol denen der Italiänischen Sprache und Umstände Kündigen gnug bekandt ist, daß selbige *Nation* ihre Sing-Spiele nicht eben mit dem Namen *Operen* bezeichnet, sondern heissets *Melodrama, Drama per Musica* (100);
J. Mattheson, *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Drama ist ein Griechisches Wort, und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht, oder eine solche Vorstellung, darin gewisse Personen und Verrichtungen, recht nach dem Leben, aufgeführet werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur Drame, oder Melodrame nennen (20 f.).

Außerhalb Italiens existieren seit dem 17. Jh. ebenfalls konkurrierende Alternativtermini, wobei die diesbezügliche Terminologie im 17. und 18. Jh. unscharf ist. Als Übersetzung von ital. dramma per musica ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. musikalisches Drama üblich. Für Sulzer und Hand dient der Ausdruck musikalisches Drama dabei als eine Art offener Ausgangsbegriff, dessen definitorische Festlegung bei Hand tragische und komische Opern bzw. Operetten umfaßt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Operetten; Comische Opern*: Seit kurzem hat man versucht die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entstehet izt allmählig ein ganz neues musicalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschikten Dichtern und Tonsezern einmal seine völlige Form wird bekommen haben (851 b f.);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Wir gehen von der Bestimmung aus, die Oper sey das musikalische Drama, welchem entweder eine ernste und tragische oder heitere und komische Auffassung des Lebens zum Grunde liegt. Da aber müssen wir, um sicher vorzuschreiten, alsbald ein Dreifaches unterscheiden. 1. Drama unter Instrumentalbegleitung, oder das Melodrama; 2. Drama mit Gesang verbunden, oder das Singspiel; 3. Drama, in welchem das Gedicht zu Musik wird, oder die Oper. In dieser ist die Aussprache, welche sonst der Rede zufällt, Singenden zugewiesen, und zwar unter Begleitung von Instrumentalmusik (592).

Anders als im Singspiel, in dem das Drama mit Gesang verbunden ist, wird für Hand im mus. Drama bzw. in der Oper, „in welcher Dichtkunst und Musik zur innigsten Einheit verschmelzen" (loc. cit.), das Gedicht zu Musik (vgl. unten, III. (1)). Für J. Cornet schließlich ist Oper nicht nur Bestandteil der Gattung Bühnenschauspiel, sondern fungiert „durch Vereinigung der Poesie und Musik in ein Ganzes" zudem als selbständiges musikalisches Drama (*Die Oper in Deutschland u. d. Theater d. Neuzeit*, Hbg 1849, 10). Dagegen unterscheidet Th. Mundt das musikalische Drama vom Begriff Musikdrama, den er synonym zu Oper verwendet:

Kritische Wälder (Lpz. 1833), *Ueber Oper, Drama u. Melodrama in ihrem Verhältniß zu einander u. zum Theater.* Es gab freilich

auch von jeher eine Gattung von musikalischem Drama, in welchem die Musik nur als Intermezzo mitspielte, und das sich also dadurch von der Oper als dem in der Einheit von Dichtkunst und Tonkunst gegründeten Musikdrama wesentlich unterschied (82 f.);
Das Musikdrama oder die Oper hat es wie das poetische Drama mit allen Momenten einer Handlung, mit Affecten, Leidenschaften und Charakteren zu thun, aber die Oper gibt mehr das Phantasiren des Affects, die Musik der Leidenschaft, die Lyrik des Charakters, den in Töne aufgelösten Sinn der Handlung, als den Affect, die Leidenschaft, den Charakter und die Handlung selbst in ihrer unmittelbar heraustretenden Plastik; was das Drama darstellt, besingt die Oper (90 f.).

(3) Die Ausbildung eines terminologischen Verständnisses erfolgt vor allem außerhalb Italiens. Beim Eintritt in den engl. Sprachbereich wird sie manifest, wenn opera, von J. Evelyns Italienrezeption ausgehend, als Fachbegriff aufgenommen wird. In den ital. Sprachgebrauch findet der Gattungsbegriff somit Eingang in Gestalt einer Rückübertragung des ital. Bezeichnungsfragments vornehmlich aus dem engl. und franz. Sprachraum. Terminologische Reflexionen über opera freilich bleiben auch danach in Italien eher die Ausnahme.

(a) Im Anschluß an die Kennzeichnungspraxis Evelyns, bei dem der Ausdruck erstmals 1644 in einem englischsprachigen Tagebuchtext dokumentiert ist, wird opera seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. in England zum bevorzugten Gattungsbegriff für das auf der Bühne vorgetragene musikalische Drama. Evelyns Gebrauch des Wortes opera, das eine verschiedene Künste und Disziplinen in sich vereinigende Darbietung benennt, stützt sich dabei offensichtlich auf eine Bezeichnungspraxis, die in Italien umgangssprachlich bereits verbreitet ist, ohne daß sie sich in den schriftlich belegten Kennzeichnungen der Werke niederschlägt (vgl. dazu H. M. Schletterer, *Das dtsch. Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf d. neueste Zeit*, Augsburg 1863, 61, u. Trovato 1994, 25). In seinem Tagebuch, das eine Nähe zur gesprochenen Sprache bekundet, berichtet Evelyn in einem Eintrag vom 19.11.1644 zunächst von einem Besuch in San Pietro in Rom und kommt dann auf eine öffentliche Opernaufführung zu sprechen, deren Text und Musik er wohl irrtümlicherweise dem Baumeister und Bildhauer G. L. Bernini zuschreibt:

...a little before my Comming to the Citty, [Bernini] gave a Publique Opera (for so they call those Shews of that kind) where in he painted the seanes, cut the Statues, invented the Engines, composed the Musique, writ the Comedy & built the Theater all himselfe (ed. de Beer, Oxford 1955, II, 261).

Opera wird hier als ‚Show' verstanden und schließt somit die Aufführung des Werkes ein. Im Juni 1645 beschreibt Evelyn eine Darbietung in Venedig, wobei sich opera hier zugleich auch auf die Institution und das Gebäude bezieht:

This night, having with my Lord Bruce taken our places before, we went to the Opera, which are Comedies & other plays represented in Recitative Music by the most excellent Musitians vocal & Instrumental, together with variety of Seeanes painted & contrived with no lesse art of Perspective, and Machines, for flying in the aire, & other wonderfull motions. So taken together it is doubtlesse one of the most magnificent & expensfull diversions the Wit of Men can invent (II, 449 f.).

Daß der Ausdruck opera in dieser Zeit – nicht nur in Italien – zum Vokabular der kulturell Interessierten gehört, belegen auch die Berichte von Saint-Disdier (d. h. A.-T. de Limojon), der die Verhältnisse an ital. Theatern beschreibt und – auch er offensichtlich auf umgangssprachliche Gewohnheiten gestützt – sowohl die Gattung als auch die Institution mit dem ital. Ausdruck „opera" bezeichnet (*La ville et la republique de Venise*, Paris 1680, 417 ff.). In anderen, späteren Reiseberichten ist diese Terminologie bereits Konvention (vgl. etwa M. de Rogissart, *Les delices de l'Italie*, Bd. I, Leiden 1709, 133 f.). Auf eine umgangssprachliche Verwendungsweise des Wortes opera bzw. Operen im dtsch. Sprachraum verweist auch der Titel von E. A. Strygks Streitschrift *Disputatio juridica de eo quod justum est, circa ludos scenicos operasque modernas, dictas vulgò Operen...* (Kiel 1693).
Evelyns Verwendung von opera als Begriffswort für die Gattung des auf der Bühne vorgetragenen mus. Werkes setzt sich in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in England durch. Als Kennzeichen werden eine dramatische Textgrundlage, die mus. Form des Rezitativs und die perspektivische Darstellung auf der Bühne genannt, außerdem wird auf die Unterhaltungsfunktion verwiesen (vgl. unten, II. (4)):

Th. Blount, *Glossographia* (London 1656), Art. *Opera*: In Italy it signifies a Tragedy, Tragi-Comedy, Comedy or Pastoral, which (being the studied work of a Poet) is not acted after the vulgar manner, but performed by Voyces in that way, which the Italians term *Recitative*, being likewise adorned with Scenes by Perspective, and extraordinary advantages by Musick (o. S.);
E. Phillips, *The New World of Engl. Words* (London 1658), Art. *Opera*: ...a kinde of Dramatick Poem, in use among the *Italians*, performed by voyces and instrumental Musick in a recitative stile, and adorned with Scenes by Perspective (o. S.);
Evelyn, *Diary* (Eintrag vom Mai 1659): I went to visite my Bro, & next day to see a new *Opera* after the *Italian* way in *Recitative Music & Sceanes* (III, 229);
E. Coles, *Engl. Dictionary* (London 1676), Art. *Opera*: An Italian Recitative play performed by voices, adorned with Musiek and Perspective Scenes (o. S.);
J. Dryden, *Albion and Albanius: An Opera* (London 1685), *The Preface*: An *Opera* is a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick, adorn'd with Scenes, Machines and Dancing. The suppos'd Persons of this musical Drama, are generally supernatural, as Gods and

Goddesses, and Heroes, which at least are descended from them, and are in due time, to be adopted into their Number (Works XV, Berkeley, Los Angeles u. London 1976, 3); ...whosoever undertakes the writing of an *Opera*... is oblig'd to imitate the Design of the *Italians*, who have not only invented, but brought to perfection, this sort of Dramatique Musical Entertainment (4 f.).
N. Bailey, *An Universal Etymological Engl. Dictionary* (London 1721), Art. *Opera*: is a Sort of solemn Entertainment of Musick on the Stage or Theatre (o. S.);
Ders., *Dictionarium Britannicum* (London 1730), Art. *Opera*: a dramatick Composition, set to Musick, and sung on the Stage, attended with musical Instruments, and inrich'd with stately Dressings, Machines and other Decorations; the *Opera* was first used by the *Venetians*, with whom it is one of the principal Glories of their *Carnaval*. It was afterwards used by the *French*, and now by us (o. S.);
J. Hoyle, *Dictionarium Musica* (London 1770), Art. *Opera*: is a dramatic composition set to Musick, and sung on the stage, accompanied with instruments, rich machines and extraordinary habits: the Venetians are agreed to be the first inventors of this manner of acting, it being the chief glory of their Carnival. Now they are in great esteem in England, and are for the greatest part set to Musick by the late Mr. Handel. Bryere says, it is essential to the Opera to keep the mind, the eyes, and ears, in an enchantment (68 f.).

Während in Italien in der zweiten Hälfte des 17. Jh. der Ausdruck dramma per musica zur bevorzugten Benennung der Gattung wird (vgl. oben, I. (2)), das Fachwort opera dagegen nur äußerst selten belegt ist, hat sich zu dieser Zeit in England opera bereits als Gattungsbegriff für ital. Werke etabliert. Insbesondere wird dies an Stücken deutlich, die in beiden Ländern aufgeführt werden. Dazu gehört *Il Trionfo di Camilla, Regina de' Volsci* von S. Stampiglia und G. Bononcini. Der Librettodruck der ersten ital. Aufführung, Neapel 1696, trägt die Gattungsbezeichnung „Dramma per musica", während derjenige der engl. Version, London 1706, *Camilla. An Opera* betitelt ist (vgl. H. M. Brown, *Ital. Opera Librettos: 1640–1770*, Bd. X, New York u. London 1979, o. S.). Ebenso ist *Gl'amanti generosi* von G. P. Candi und Fr. Mancini im ital. Librettodruck „Dramma per musica" genannt (Neapel 1705; vgl. Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800*, Bd. I, Cuneo 1990, 120 f.), im engl. Druck unter dem Titel *Hydaspes* dagegen „An Opera" (London 1710; vgl. Brown, *op. cit.* I, 1978, o. S.). In der ersten Hälfte des 18. Jh. sind es insbesondere auch zahlreiche ital. Werke G. Fr. Händels – weswegen auch Hoyle dies eigens erwähnt (s. o.) –, die in für Londoner Aufführungen entstandenen Librettodrucken als opera gekennzeichnet werden:

Rinaldo. Opera da rappresentarsi nel Reggio Teatro a Londra. An Opera... (London 1711; zit. nach: Sartori, *op. cit.* V, 1992, 41; das 1718 für Neapel gedruckte Libretto dagegen ist „Rinaldo. Drama per musica..." betitelt);
Il Pastor Fido. Opera da rappresentarsi nel Reggio Teatro d'Hay-Market... (London 1712; IV, 1991, 375);
Amadigi di Gaula. Opera da rappresentarsi nel' Regio Teatro di Hay-Market. Amadis of Gaul, an opera... (London 1715; I, 102 f.).

(b) In Frankreich verhelfen zunächst ital. Musiker aus dem Umkreis der Kardinäle Mazarin und A. Barberini dem ital. Ausdruck opera sowie später franz. Künstler aus dem Umkreis von Ph. Quinault und J.-B. Lully dem franz. Lehnwort opéra zum Durchbruch. Opera bzw. opéra fungiert dabei seit der Mitte des 17. Jh. gleichzeitig als Benennung für ZWEI DEUTLICH UNTERSCHIEDENE NATIONALE BÜHNENSTILE: die vorrangig von der Musik bestimmte ital. Bühnenkunst und die von der Tragödie dominierte franz. opéra. Für die ersten Bühnenwerke des ital. Stils in Paris, bei denen das Zusammenwirken verschiedener Disziplinen als Neuheit hervorgehoben wird und zu denen unter anderem Fr. Cavallis *Egisto* (1643), Fr. Sacratis *La finta Pazza* (1645) und L. Rossis *Orfeo* (1647) gehören, verwenden an den Aufführungen unmittelbar beteiligte Künstler und Zuschauer wie der Bühnenbildner Torelli, der Sänger Leopardi oder der offizielle Vertreter der Toskana in Paris das Fachwort opera, wenn sie brieflich einem ital. Adressaten die neuartige Bühnengattung schildern, deren Maschinenkünste, Kostüme und Musik ihnen und dem franz. Publikum besonders bemerkenswert erscheinen:

G. Torelli, Brief an Marquis Gaufredi (11.9.1645): Io non entro nelle loro provisioni, né nelli interessi delle loro comedie ridicole, ma solo nelle opere che si faranno con grand.ma riputazione et parti in musica, come sono la Finta Pazza (zit. nach: H. Prunières, *L'Opéra ital. en France avant Lulli*, Paris 1913, 372);
G. Balbi, Brief an Gaufredi (2.10.1645): Speriamo che alla fine del mese si farà l'opera con scene macchine et habiti non più veduti in paesi francesi (375);
Brief d. Vertreters d. Toskana an d. Großherzog d. Toskana (16.2.1646): La nuova compagnia di Musici venuta ultimo d'Italia rappresentó in musica l'opera intitolata Egisto (81, Anm. 3);
V. Leopardi, Brief an d. Herzog von Mantua (18.1.1647): Ora si studia per l'opera dell'Orfeo [di Luigi Rossi], havendo tutti noi occasione di farsi honore nella scena (379);
ders., Brief an dens. (22.2.1647): Si rappresentarà l'Orfeo fra tre giorni e sarà opera, sì per la richezza degli abiti, della musica e macchine, la più bella che habbia vista la Francia (381);
ders., Brief an dens. (8.3.1647): Sabbato domenica e martedì si è rappresentato l'opera intitolata l'Orfeo sempre con l'assistenza del Re (381).

Daß hier am Hof Ludwig XIV. aufgeführte ital. Werke vielfach und selbstverständlich gerade von Italienern mit dem Ausdruck opera gekennzeichnet werden, läßt einmal mehr darauf schließen, daß diese Benennung umgangssprachlich in den 1640er Jahren in Italien schon verbreitet ist, obwohl er in Textdrucken und Partituren nur selten vorkommt.
In Frankreich dagegen findet das Begriffswort für italienischsprachige Werke schnell Verbreitung. Der franz. Librettist P. Perrin bezeichnet in einem Brief an den Erzbischof von Turin della Rovere vom 30.4.1659 die Darstellung ital. Musikdramen als

„Opre" und setzt sie der neuen „Comédie Françoise en Musique"(105) entgegen:

Aprés avoir veu plusieurs fois tant en France qu'en Italie la representation des Comedies en Musique Italiennes, lesquelles il a plu aux compositeurs, & aux executeurs de déguiser du nom d'Opre, pour ne pas, à ce qu'on m'a dit, passer pour Comediens, aprés avoir examiné curieusement les raisons, pour lesquelles elles déplaisoient à nostre nation (zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1981, 106).

Als Gegenentwurf zu ital. Bühnenwerken wird in Paris in der zweiten Hälfte des 17. Jh. eine originär franz. Gattung geschaffen, die erstmals Ludwig XIV. 1669 im Privileg für Perrin, verliehen anläßlich der Aufführung der *Pomone*, ebenfalls mit „Opera" bezeichnet und als „musikalische Aufführung in französischer Sprache" der ital. Oper gegenüberstellt:

Pomone. Opera, ou Representation en Musique, Pastorale... Et representée par l'Academie royale des opera (Paris 1671): „Louis, par la grace de Dieu, Roy de France & de Navarre... nous a tres-humblement fait remonstrer, que depuis quelques années les Italiens ont estably diverses Academies, dans lesquelles il se fait des Representations en Musique, qu'on nomme OPERA... Enfin que s'il nous plaisoit luy accorder la permission d'establir dans nostre Royaume de pareilles Academies, pour y faire chanter en public de pareils OPERA, ou Representations en Musique en Langue Françoise (zit. nach: *Quellentexte...*, 114 f.).

Wenngleich „tragédie mise en musique" die franz. Konzeption der Oper als mus. Tragödie treffender kennzeichnet, ist das Begriffswort „opéra" zu Beginn des 18. Jh. in Frankreich offensichtlich bereits Konvention. Auch das BrossardD, das freilich bevorzugt ital. Fachwörter erklärt, verzeichnet keinen Artikel zum Stichwort „Tragédie mise en musique" bzw. „Tragédie lyrique", wohl aber zum Stichwort „opéra", das neben der Musik vielfältige Dichtungsformen, szenische Darstellung, Tanz und den Aspekt der Aufführung auf der Bühne umfaßt:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *OPERA.* veut dire proprement, OUVRAGE. De-là sans doute, est venu tant en Italie qu'en France, l'usage de nommer *Opera*, les Tragedies, les Pastoralles, & autres Poésies, mises en Musique & mêlées de Spectacles & de Danses, pour être representées sur le Théatre, comme qui diroit *Ouvrage* par excellence (68).

Im Privileg für Perrin wird der Ausdruck in Frankreich auch erstmals auf den Aufführungsort, die „Academie royale des opera" übertragen. Auf Titelblättern franz. Werke und in theoretischen Abh. findet sich in dieser Zeit die neue Gattungsbezeichnung:

G. Gilbert, *Opera Pastorale Heroique, Des Peines et des Plaisirs de l'Amour, En Vers Lyriques... Representé en Musique à l'Académie Royale des OPERA, l'an 1672* (Paris 1672; zit. nach: *Quellentexte...*, 120).

In seiner 1677 im engl. Exil verfaßten Schrift *Sur les Opera* bestimmt Ch. de Saint-Evremond opéra – freilich verbunden mit beißender Kritik an der Gattung – als mus. Schauspiele, in denen sich Musik, Tänze, Maschinen und Dekorationen zusammenfinden:

Il y a long-tems... que j'avois envie de vous dire mon sentiment sur les *Opera*... Je commencerai par une grande franchise, en vous disant que je n'admire pas fort les Comédies en Musique, telles que nous les voyons présentement... La langueur ordinaire où je tombe aux Opera, vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du Sujet, et dans les Vers... Une Sottise chargée de Musique, de Danses, de Machines, de Décorations, est une Sottise magnifique, mais toûjours Sottise (zit. nach: *Œuvres mêlées*, hg. von L. de Nardis, Rom 1966, 356 ff.).

Im Blick auf den Schauspielcharakter der franz. Opern hebt auch Fr. Raguenet hervor, „que les Opéra des François ont la forme d'un Spectacle bien plus parfait que ceux des Italiens, & que ces sortes d'Ouvrages, comme spectacles, sont en France audessus de ce qu'on voit en Italie" (*Paralele des Ital. et des François*, Paris 1702, 22 f.). Ch. de Brosses rechnet in einem an A. M. de Maleteste adressierten Brief aus Rom aus dem Jahre 1739 die Oper ebenfalls zur Gattung des Schauspiels und betont, die ital. Opern seien eigentlich Trauerspiele:

Les opéras italiens sont donc de vraies tragédies, tout à fait tragiques, dans le goût des Corneille et de Crébillon (*Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740*, Bd. II, hg. von E. Pilon, Marseille [3]1978, 316).

Dagegen verschärft J. Mattheson in seiner Ausgabe von Raguenets Text den Kontrast zwischen franz. und ital. Oper, indem er auf den Singspielcharakter der ital. Opern bzw. „Drame [recte: Drammi] per Musica" verweist:

Critica musica I (Hbg 1722): ...bey ihnen [sc. den Franzosen] wird alles so richtig und accurat herausgebracht, daß nichtes daran fehlet; alles hängt aneinander, alles ist mit einer so vortrefflichen Einrichtung angeordnet, daß ein jeder vernünfftiger und Billigkeit-liebender gestehen muß, der Franzosen ihre Opern haben eine vollkommenere Form der Schauspiele, als der Italiäner ihre, und daß dergleichen Werke, als n) Schau-Spiele, in Frankreich denen vorzuziehen sind, die man in Italien siehet (116);
[Anm.] n): Diese Worte... beliebe der Leser wohl zu beobachten, denn sie werden ihm hernach zu statten kommen, wenn er bey den Italiänern bemerken wird, daß dieselbe nicht so sehr auf ein Schauspiel in *genere*, als auf ein Sing-Spiel in *specie* ihre Absicht richten. Und zwar so sind Opern, als *Drame per Musica*, eigentlich mehr Sing- als Schauspiele: wiewohl jedoch das Auge dabey auch das Seinige haben will: welches, meiner Meinung nach, nicht so sehr in prächtigen Aufzügen, Chören, Tänzen u. a. m. bestehet, als hauptsächlich in den *Gestibus*, oder den so genannten *Actionen*, der *recitir*enden (loc. cit.).

Im 18. Jh. ist in Frankreich die Bezeichnung „Tragédie en Musique" weit verbreitet (etwa bei A. Houdar de La Motte, *Amadis de Grèce*, Tragedie en Musique, Paris 1799). Außerdem ist in der franz. Librettistik auch der Titel „tragédie opéra" gebräuchlich, der auf die Nähe zu Tragödie und Drama verweist (so ist beispielsweise die franz. Fassung von Chr. W. Glucks

Orphée et Euridice, Paris 1774, betitelt). Der für Gluck tätige Librettist Fr. L. G. le Bland du Roullet ersetzt die Kennzeichnung „tragédie opéra" durch „drame-opéra", das sich für ihn insbesondere durch ein einfaches Sujet und durch Einheit und Schnelligkeit des Handlungsablaufes auszeichnet:

Lettre sur les drames-opéra (Paris 1776): La simplicité du sujet, l'unité & la rapidité de l'action sont donc essentielles à observer dans la composition du Drame-Opéra (zit. nach: R. Angermüller, *Reformideen von Du Roullet u. Beaumarchais*, AMl XLVIII, 1976, 231).

(c) Wohl im Anschluß an die Deutung des ital. Wortes opera als literarischer Begriff wird opera bzw. Oper insbesondere im dtsch. Sprachraum als ZUR GATTUNG DES SCHAUSPIELS GEHÖRIG definiert.

In A. Oudins *Dictionarium* (Ffm. 1674) findet sich im deutschsprachigen Teil noch kein Hinweis auf den Ausdruck opera, lediglich im franz. Teil ist die Bezeichnung aufgeführt („piece de Comedie, *Opera, Comedia*, eine Comödie", II, 488). G. Tzschimmer nennt ihn dagegen im Titel seines Dresdner Festberichts *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft Oder: Historische Erzehlung, Was Der Durchlauchtigste Fürst u. Herr... Johann George d. Ander, Herzog zu Sachsen... An allerhand Aufzügen, Ritterlichen* Exercitien, *Schau-Spielen, Schiessen, Jagten*, Operen, Comœdien, Balleten, Masqueraden... *u. andern Denkwürdiges aufführen u. vorstellen lassen* (Nürnberg 1680). Doch selbst 1685 ist der Ausdruck opera in Deutschland offensichtlich noch neu, wie sich aus V. L. von Seckendorfs Bemerkung über „die kostbaren Spiele, oder, wie man es itzo nennet, *Opera*" ableiten läßt (*Christen-Stat*, Bd. I, Lpz. 1685, 408). Als Singularform wird bis ins 18. Jh. das ital. Wort opera verwendet (*Berliner Zeitung Sonntagischer Postilion* 1680, Nr. 4, berichtet aus Paris: „selbigen Tag eine *Comédie*, wie auch Tags vorher eine *Opera* gehalten"; zit. nach: Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, Bln [21]1975, 523). Die eingedeutschte Pluralform Operen ist seit 1677 nachweisbar. In diesem Jahr wendet sich J. Theile in Hamburg an das Domkapitel, das ihm „einen bequen Ort im Thumb [sc. Dom], als nemblich den Raventer [sc. Remter, Refektorium] zur Praesentierung einiger musikalischer Operen nach italienischer Art" zur Verfügung stellen soll (zit. nach: H. J. Marx, *Gesch. d. Hamburger Barockoper. Ein Forschungsber.*, in: *Studien zur Barockoper*, Hamburger Jb. für Musikwiss. III, Hbg 1978, 9). Analog zu dem ital. Ausdruck „opera musicale" (opera in musica) wird hier die dtsch. Wendung „musikalische Operen" benutzt. Noch bevor allerdings im selben Jahr das „Opernhaus am Gosemarkt" (vgl. E. Grohne, *Das älteste hamburgische Opernhaus*, in: Mitteilungen d. Vereins für Hamburgische Gesch. XIV, 1926, 108) fertiggestellt wird, entbrennt in Hamburg ein theologischer Streit um die mit „opera" bezeichnete Gattung (vgl. S. Döhring, *Theologische Kontroversen um d. Hamburger Oper*, in: Fs. Hortschansky, hg. von A. Beer u. L. Lütteken, Tutzing 1995, 111 ff.). Die Auseinandersetzungen dokumentieren, daß sich der Begriff bereits um 1677 in Hamburg zu einer allgemein üblichen Bezeichnung etabliert hat. Herzog Christian Albrecht wendet sich am 10.10.1677 an die Ratsmitglieder mit der Bitte, die Geistlichkeit daran zu hindern, „am künftigen Buß- und Fasttag wider die vorhabende Opera zu praesentiren, predigen [zu] wollen" (zit. nach Marx, *op. cit.*, 10). Zahlreiche Streitschriften werden im Zuge weiterer Auseinandersetzungen über den Ausdruck opera und die damit bezeichnete Gattung verfaßt:

Chr. Rauch, *Theatrophania... Zur Verthädigung d. Christlichen, vornemlich aber, deren Musicalischen Operen* (Hannover 1682);
Theologische u. Juristische Fakultät d. Univ. Wittenberg, *Was doch von denen so genandten*, Operen *zu halten* (verfaßt Wittenberg 1687, gedruckt Ffm. 1693);
Anon., *Über Gefahren, Opern praesentiren zu lassen*. Gutachten d. Univ. Jena von 1688 auf Anforderung d. Hamburger Senats;
H. Elmenhorst, *Dramatologia Antiquo-Hodierna. Das ist: Ber. von denen Oper-Spielen* (Hbg 1688);
E. A. Strygk, *Disputatio juridica de eo quod justum est, circa ludos scenicos operasque modernas, dictas vulgò Operen...* (Kiel 1693);
G. Vockerodt, *Wiederholtes Zeugnüs d. Wahrheit gegen d. verderbte Music u. Schauspiele, Opern, Comoedien...* (Ffm. u. Lpz. 1698).

Den eingedeutschten Plural Opern verwendet wohl als erster G. W. Leibniz 1681 in einem Brief und charakterisiert es als ein Singschauspiel, das durch die Verbindung unterschiedlicher Bestandteile „zu bewegen und zu rühren" vermag:

Brief an Herrn Marci (1681): So viel meine Gedanken wegen der Opern oder Sing-Schauspiele betrifft, die M. H. Herr begehrt... Gleichwohl aber ist dieses meine unvorgreifliche Meynung, daß ein solches Singschauspiel nichts anders sey, als ein sehr wohl erfundenes Mittel, das menschliche Gemüth aufs allerkräftigste zu bewegen und zu rühren; dieweil darin die nachdrückliche Einfälle, die zierliche Wort, die artige Reimbindung, die herrliche Musik, die schöne Gemälde und künstliche Bewegungen zusammen kommen, und sowohl die innerliche, als auch die beyden obern äusserlichen Sinne, so dem Gemüth vornehmlich dienen, vergnüget werden (*Leibnitz's Dtsch. Schriften* II, hg. von G. E. Guhrauer, Bln 1840, 456).

Mit Ratserlaß vom 23.11.1682 erhält dann der Organist J. Löhner die Erlaubnis, „die aus dem italiänischen in das teutsche übersetzte musikalische comödi oder opera, wie es genennet wird...", aufzuführen (zit. nach: A. Sandberger, *Zur Gesch. d. Oper in Nürnberg*, in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.*, München 1921, 193). Insgesamt wird opera bzw. Oper im dtsch. Sprachbereich vom ausgehenden 17. bis ins 18. Jh. als Singspiel, Oper-Spiel, (mus.) Schauspiel und Singschauspiel verstanden, Synonyma, die allesamt den Aspekt des Spiels akzentuieren:

Elmenhorst, *op. cit.*: Nachdem vor wenig Jahren die Sing-Spiele, ins gemein *Operen*, oder *Operæ Musicæ* genennet, sind auff öffentlicher Schau-Bühnen gehandelt, hat sich in unterschiedlichen Zeiten einer und anderen Gelehrten auch Ungelehrten Mißfallen wider dieselben zu Tage geleget (88);
Was der Nahme, oder das Wort *Operen* bedeutet: *Operen* ist ein aus dem Lateinischen herfliessendes Wort, zu teutsch heissets: Wercke; verstehe, wie die nachgehende Beschreibung weiter lehret, nicht alle und jede der Menschen Wercke, sondern Poetische und *Musicali*sche, welche in sonderbarem Gebrauch dieses Wörtleins, *Operen*, oder *Oper*-Spiele benahmet werden. Hierbey lasse ich jeden, der es wil, gedencken, daß solche Wercke nach Italiänischer Art werden *Operen* genennet (99 f.);
Was ist aber eine *Opere*, darvon allhie die Streitigkeit ist? Eine *Opere* ist ein Sing-Spiel, auf dem Schau-Platz vorgestellet, mit erbaren Zurüstungen, und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzligkeit der Gemühter, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der *Music* (101 f.);
Anon., *Über Gefahren*... (loc. cit.): Als ihr uns berichtet, was gestalt, vor einigen Jahren, in einer wohlbekandten Kauff- und Handel-Stadt... nach Art der in Italien also genannten Operen allerhand geist- und weltliche Geschichte in Sing-Spiele zu verfassen, und durch geschickte, und in der *Music* wohlerfahrne, Personen öffentlich præsentiren zu lassen, angefangen (o. S.);
B. Feind, *Dtsch. Gedichte* (Stade 1708), *Gedancken von d. OPERA*: Niemand darff mich eben für einen *Misantrope* ausruffen, wenn ich sage: daß eine *Opera, Drama per Musica*, oder Musicalisches Schau-Spiel, ein unnatürliches Ding und prächtige Gauckeley sey, worinnen die Poesie mit der Music, so wol Sing- als Spiel-Kunst, in der höchsten Fürtreflichkeit pflegt angetroffen zu werden. Ein jeder wird leichtlich abnehmen, daß allhier von guten Opern, so wol was die *Music* und Poesie, als das *Theatrum*, die *Acteurs* und die Verwandlungen betrifft, die Rede sey (74);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Opera*: ...bedeutet ein *musicali*sches Schauspiel (451 b);
J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXXVII (Lpz. u. Halle 1743): *Singespiel*, oder *Opern*, auch *Operetta* ist eine Art der Schauspiele welche die neuern Zeiten erdacht haben (1658);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [1730] [4]1751): Ich hätte mit dem vorigen Hauptstücke [Von Cantaten, Serenaten, und Kirchenstücken, oder Oratorien] die singende Dichtkunst beschließen können; wenn nicht die neuern Zeiten eine besondere Art der Schauspiele erdacht hätten, die man eine Opera nennet (731);
Ders., *Handlexicon*... (Lpz. 1760), Art. *Opern*: Opern, oder Singspiele, sind eine besondere Gattung der Schauspiele, darinnen vornehme und geringe Personen nach Belieben, aber alle singend aufgeführet werden (1203);
J. A. Scheibe, *Von d. Möglichkeit u. Beschaffenheit guter Singspiele*, Vorber. zu: *Thusnelde ein Singspiel* (Lpz. 1749): Kenner theatralischer Stücke mögten zwar zu gegenwärtigen Singspiele keinen Vorbericht nöthig haben; allein, da das Wort: *Singspiel*, einigen Kunstrichtern oftmals allzuanstößig gewesen...: So bin ich auf die Gedanken gerathen, meinen Lesern bey dieser Gelegenheit einige Betrachtungen über die Oper überhaupt vorzulegen (f. A 5).

Noch im Jahr 1773 verwendet Chr. M. Wieland in seiner Abh. *Über einige ältere dtsch. Singspiele, die d. Nahmen Alceste führen* „opera“ und „Singspiel“ synonym und bezeichnet die 1693 in Leipzig aufgeführte „opera“ *Alceste* als das „erste der Deutschen Singspiele“ (Sämmtliche Werke XXVI, *Singspiele u. Abh.*, Lpz. 1796, 274). Allerdings kontrastiert er dieser Form der opera, die er als „eine Art von Raritätenkasten“ kritisiert, „worin alles was im Himmel, auf Erden und unter der Erden zu sehen ist, in schönster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbey zog“ (276), das Singspiel als eine „neue Gattung“, deren wesentliche Komponenten Poesie, Musik und Aktion sind, deren Aufwand an Dekorationen beträchtlich reduziert ist:

Es [sc. das Singspiel] soll nehmlich diesen Nahmen nicht sowohl darum, weil es in seiner Art einfacher ist, und ungleich weniger Aufwand erfordert, ...sondern vornehmlich desswegen verdienen, weil es, frey von allen Fehlern, welche Algarotti mit allen Vernünftigen den Opern vorwirft, alle die Eigenschaften in sich vereiniget, die dieser ächte Kenner mit Grund als zum W e s e n des Singspiels gehörend ansieht, aber in den meisten Opern fast gänzlich vermisst. Das S i n g s p i e l, in so fern es ein dramatisches Werk ist, hat alle wesentlichen Eigenschaften eines solchen mit allen andern Arten von Schauspielen, und in so fern es der Tragödie der Alten, besonders der E u r i p i d i s c h e n, näher kommt, als irgend eine andre moderne Gattung, – Endzweck und Mittel mit dieser letztern gemein (244 f.).

In Deutschland wird opera explizit mit drei Aspekten verbunden: erstens mit der Textgrundlage des Dramas, zweitens mit dem Rezitativ als bestimmender Form und drittens mit der Kantate als verwandter Gattung. Das Drama als Textgrundlage wird von E. Neumeister in den Vordergrund gestellt, wenn er die Ausdrücke „Drama musicum“ und „Opera“ synonym verwendet:

De Poëtis Germanicis hujus seculi præcipuis (Halle 1695): ...legi meretur *Elmenhorsti Dramatologia*, qua Dramata hodierna musica, quæ *Operas* vocare amant, in ministerio Ecclesiastico jam tum constitutus, strenue defendit (29).

Auch andere Autoren zählen Oper zum Drama bzw. zu den dramatischen Dichtungsarten:

J. Chr. u. J. D. Stößel, *Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon* (Chemnitz [1737] [2]1749), Art. *Dramatische Wercke*: ...sind allerhand Italiänische, musicalische Sachen und Opern (123);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Drama. Dramatische Dichtkunst*: Das Drama hat sich in verschiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerspiel, die Comödie und das Schäferspiel, davon jede wieder ihre verschiedene Mittelarten hat (278 b);
Wötzel, *Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule* (Wien 1818): Da Operetten, Opern und Melodramas ebenfalls zu den dramatischen Dichtungsarten überhaupt gehören, sich aber von den bisher aufgestellten blos dadurch unterscheiden, dass sie von Musik und Gesang begleitet werden; so muss ich von ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten hier noch das Nöthigste erinnern... Die Singspiele oder Opern gleichen und entsprechen (ausser der Musik und dem Gesange) übrigens den bisher charakterisirten dramatischen Stücken ohne Musik und Gesang... Daher sollen Kunstschauspieler und Künstlerinnen sich auch... in Opern,

Operetten und Melodramas üben (189; zit. nach: D. Barnett, *Die Schauspielkunst in d. Oper d. 18. Jh.*, in: *Studien zur Barockoper*, Hamburger Jb. für Musikwiss. III, 1978, 294).

Für H. Chr. Koch wird Oper deshalb oftmals ein Drama genannt, weil in ihr „eine Begebenheit als vor sich gehend dargestellet wird" (*Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik*, Lpz. 1807, Art. *Drama*, 120), im übrigen gilt für ihn Oper als „in Musik gesetztes Schauspiel" (KochL, Ffm. 1802, Art. *Oper*, 1092). Ebenfalls auf die Rückbindung an das Drama rekurriert auch G. Schilling, wenn er „Drama per musica" und „Drama mit Gesang" synonym behandelt (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Stuttgart 1835, Art. *Drama per musica*, 479).

Das Rezitativ als bestimmende Form bewirkt, daß die Bezeichnung opera vielfach an den Gesang zur Generalbaßbegleitung gekoppelt wird, den bereits G. B. Doni (*Trattato della musica scenica*, zw. 1623 u. 1626, in: *De' Trattati di Musica* II [= *Lyra barberina* II], Florenz 1763, 30) als Kennzeichen des auf der Bühne üblichen stile rappresentativo nennt. Das fiktive, frei erfundene Spiel und der Gesang zum Generalbaßfundament sind somit Elemente, die als Kennzeichen der neuen Gattung hervorgehoben werden:

Elmenhorst, *op. cit.*: Sing-Spiele sind die *Operen*, das ist, solche, die nicht, in ungebundener Rede beschrieben, oder, ob sie so wären, im Ausreden nach jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesaget, sondern in gewissem Thon und Abmessung des Tacts gesungen werden, nebenst anmuhtiger Erklingung des Fundaments und Grund-Stimme eines Spinetes, Baß-Violen, Bandoren und dergleichen (102).

Somit wird Oper drittens auch zur Kantate in Verbindung gesetzt, die aus Rezitativen und Arien besteht. Außerdem deutet E. Neumeister in der Vorrede zur zweiten Auflage seines ersten Kantatenjahrgangs (Weißenfels 1704) die Cantata „als ein Stück aus einer *Opera*, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt". Während allerdings die Oper als Singspiel verstanden wird, wird die Kantate, höchstens halb so umfangreich wie die Oper, bei Scheibe auch Singgedicht genannt:

Gottsched, *Versuch...*, loc. cit.: Die Verse der Opern werden nach Art der Cantaten gemacht, und bestehen also aus Recitativen und Arien (737); vgl. auch Zedler, *op. cit.*, Bd. XXXVII (Lpz. u. Halle 1743, Art. *Singespiel*, 1660);
Scheibe, *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik, insonderheit d. Vokalmusik* (Altona u. Flensburg 1754), *Historische u. critische Vorrede*: *Singgedicht* bedeutet ein dramatisches Stück, das etwa halb oder doch fast den dritten Theil so lang als eine Oper ist, und insgemein von charakterisirten Personen, aber ohne Schaubühne, gesungen wird. Das ist aber etwas anders, als *Cantata*. Dafür laßt uns diesem Worte lieber eine deutsche Endigung geben, und Cantate sagen (LII).

In den von seinem Schüler Chr. Fr. Hunold (genannt Menantes) erstmals 1707 veröffentlichten Poetik-Vorlesungen betont Neumeister in Bezug auf die opera außerdem ihren dialogischen Charakter:

Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen (Hbg 1722), XIX *Von d. Opera*: Eine *Opera* oder ein Sing-Spiel ist gewiß das *galanteste* Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu *æstimiren* pfleget... Zwar wenn man eine *Comœdie*, oder wovon wir itzo hauptsächlich handeln, eine *Opera* genau betrachtet, so ist es, wenn die gantze Geschicht beyseit gesetzet wird, nichts anders, als ein Gespräche, welches etliche Personen unter sich zusammen, etliche mit sich allein halten (394).

(d) Analog zum Schauspiel werden mit den Termini opera und Oper seit der ersten Hälfte des 17. Jh. ÖFFENTLICHE VORSTELLUNG, DARSTELLUNG UND AUFFÜHRUNG (ital. rappresentare) verbunden. Im Dtsch. ist die Gattungsbezeichnung gekoppelt an die Vorstellung auf dem „Schau-Platz", das ital. „rappresentare" wird im Dtsch. zu „auf dem Schau-Platz vorstellen". Das dokumentieren Titelblätter von in Hamburg aufgeführten Bühnenwerken:

Chr. H. Postel u. R. Keiser, *Der bey d. allgemeinen Welt-Friede von d. Grossen Augustus geschlossene Tempel d. Janus... in einem Singe-Spiel vorgestellet...* (Hbg 1698; zit. nach: H. J. Marx u. D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog d. Textbücher [1678–1748]*, Laaber 1995, 89);
ibid., Epilog: Nach geendigter Opera fähret FAMA in einer Wolcken herab... (89);
H. Hinsch u. R. Keiser, *Die Geburth d. Minerva... Auff d. Hamburgischen Schau-Platz in einem Sing-Spiele vorgestellet...* (Hbg 1703; 179);
dies., *Beschreibung D. Zu Ihro Königl. Majestät von Dennemarck... Ehren Zum Beschluß d. Opera angezündeten Feuerwercks* (179);
Postel u. Keiser, *Der bey d. allgemeinen Welt-Frieden Von D. Grossen Augustus Geschlossene Tempel D. Janus, In einer Opera Auf d. Hamburgischen Schau-Platze Aufs neue aufgeführet...* (Hbg 1729; 90).

Auch Elmenhorst (*op. cit.*, 88) und Hunold akzentuieren den Aspekt der öffentlichen Aufführung auf „Schau-Bühnen":

Chr. Fr. Hunold, *Theatralische, Galante u. Geistliche Gedichte* (Hbg 1706): Das erste, um welches ein guter Poet bey Verfertigung einer *Opera* soll bekümmert seyn, ist, was auf dem gegenwärtigen *Theatro* kan *præsentiret* werden: Ist es groß, hat man schöne *Machinen*, und andere zur Auszierung eines rechtschaffenen *Theatri* gehörige Sachen, kan man die Vorstellungen darnach einrichten. Sonderlich wollen die Augen mit was neues und seltsames *divertirt* werden, welches an denen Orten, wo man wöchentlich drey *Opern*, wie hier spielet, was schweeres (122).

Im Vorbericht zu B. Feinds und Chr. Graupners „Neuer Opera" *Der grosse Richter in Israel Simson* (Hbg 1709) wird opera an das „Theatrum" gekoppelt, das man „so wol mit Vorstellungen, als Persohnen, ausschmückte" (zit. nach: *Die Hamburger Oper*, hg. von R. Meyer, Bd. II, München 1980, 266). Die Verbindung zur Bühne bekräftigt auch J. Mattheson, wenn er vom „Operntheater" spricht (*Die neueste Unters. d. Singspiele*, Hbg 1744, 38 u. 86). Bei dem in der Oper Dargestellten handelt es sich entweder um eine wahre Geschichte oder um eine, die wahr sein könnte und also gut erfunden ist:

Chr. Rauch, *Theatrophania... Zur Verthädigung d. Christlichen vornemlich aber deren Mus. Operen* (Hannover 1682): Das [sc. die Oper] ist eine lebhaffte Vorstellung einer wahren Geschicht oder einer Sache, die warhafftig geschehen könte, auch einer Fabel... (16);
ins Lat. übersetzt bei Strygk, *op. cit.*: Sunt autem *Operæ*, uti dicuntur, nihil aliud, quam viva repræsentatio facti, vel veri, vel quasi, sive fabulæ... (15).

Im engl., ital. und franz. Sprachgebrauch ist opera bzw. opéra ebenfalls unmittelbar an die Aufführung auf der Bühne gekoppelt. Der Ausdruck impliziert somit zugleich die szenische Realisierung des in Musik gesetzten dramatischen Textes, bei der vielfältige Dekorationen, Maschinenkünste und Kostüme zusammenwirken können:

J. Raymond, *An itinerary contayning a voyage, made through Italy in the yeare 1646, and 1647* (London 1648): ...a week after our arrive at *Sienna*, was an *Opera* represented on the new Theatre of *Prince Matthias*, with severall changes of Sceanes, as a Garden, Sea, Pallace, and other Machines, at which the *Italians* are spoke to be excellent (174);
Anon., *Avvisi Marescotti* (20.10.1696): Si è terminato il nuovo Teatro di Tordinona nel quale, come anco in quello di Capranica si lavorano incessantemente nuove machine e scene per l'opere in musica del futuro carnevale (*Colligite Fragmenta*..., hg. von Gl. Staffieri, Lucca 1990, 126);
Encyclopédie... XI, hg. von D. Diderot (Neufchastel 1765), Art. *Opéra*: espece de poëme dramatique fait pour être mis en musique, & chanté sur le théâtre avec la symphonie, & toutes sortes de décorations en machines & en habit (494).

(4) Mit der Etablierung und Konventionalisierung des Gattungsbegriffs gehen REGIONALE UND GATTUNGSSPEZIFISCHE PRÄZISIERUNGEN in einer kaum übersehbaren Fülle einher, die im folgenden anhand exemplarischer Begriffe behandelt werden.

(a) Der Ausdruck OPÉRA COMIQUE ist in Frankreich seit 1694 für Theaterstücke mit gesprochenem Dialog und gesungenen Partien auf den beiden Pariser Jahrmärkten Foire Saint-Germain und Foire Saint-Laurent belegt. L. Bordelons *Arlequin Roland furieux* wird sowohl in der Ausg. *Arlequin comédien aux Champs Elysées* (Paris [2]1694) als auch im Nachdruck von E. Gherardis (*Théâtre ital.*, Amsterdam 1697) als „opéra comique" bezeichnet. Seit 1713 wird die Benennung opéra comique gleichfalls auf die beiden wichtigsten Truppen der Foire übertragen (vgl. Schneider 1997, 665). Als Bezeichnung einer musikdramatischen Gattung ist der Ausdruck durch den Wechsel von gesprochenen Partien und gesungenen Abschnitten, von Prosa und Vers bestimmt:

Encyclopédie... XI, hg. von D. Diderot (Neufchastel 1765), Art. *Opéra comique*: ...ce spectacle est ouvert à Paris durant les foires de S. Laurent & de S. Germain... Ce ne fut qu'en 1715 que les comédiens forains ayant traité avec les syndics & directeurs de l'acad. royale de musique, donnerent à leur spectacle le titre d'*opéra comique*. Les pieces ordinaires de cet *opéra*, étoient des sujets amusans mis en vaudevilles, mêlés de prose, & accompagnés de danses & de ballets (495);
P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* XI (Paris 1874): *Opéra-comique*, Poëme dramatique en musique, dans lequel il y a des parties parlées (1361).

Außerdem wird der Ausdruck Opéra comique auch als franz. Bezeichnungsweise für opera buffa verwendet und auf ein von der ernsten Oper unterschiedenes Sujet bezogen:

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Opéra Comique*: On nomme ainsi une espèce de comédie *bouffe*, tantôt en prose, tantôt en vers... Ainsi, *opéra comique* signifie *opéra bouffon*. Ce n'est donc pas – là qu'on doit s'attendre à voir déployer de grands sentiments. A votre grand Opéra, exposez non-seulement des sujets merveilleux et fabuleux, mais encore des traits historiques et profitables: c'est-là le lieu convenable. Et à votre Opéra-comique, égayez-vous, et ne faites pas pleurer amèrement de bonnes gens, qui, tristes ou joyeux, à coup sûr, n'emploient pas, pour exprimer leurs sensations, les phrases *ronflantes* que vos Académiciens leur prêtent (126 ff.).

Die Bezeichnung Grand Opéra benennt seit dem 19. Jh. diejenige franz. Oper, die – im Gegensatz zur Opéra-comique – ganz gesungen wird:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Opéra*: Nous avons... deux genres de spectacle lyrique, le drame chanté d'un bout à l'autre, que l'on nomme vulgairement *grand opéra*...; et l'*opéra comique*, où le chant se mêle au dialogue parlé (II, 97);
Fr.-J. Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [2]1834), Art. *Opéra*: ...l'opéra français est de deux genres: le grand opéra, chanté d'un bout à l'autre, et l'opéra-comique, où les acteurs parlent et chantent tour à tour (363);
Larousse, *op. cit.*: *Grand opéra*, Drame entièrement en musique, où il ne se trouve aucun morceau parlé (1361).

Erst im 20. Jh. bürgert sich Grand Opéra im engeren Sinn für franz. Opern ein, die – für Paris verfaßt – dort zwischen 1821 und 1873 in der Salle le Peletier aufgeführt wurden und sich durch Tableau-Szenen und spektakuläre Bühneneffekte auszeichnen.
Eine weitere Begriffsdifferenzierung nimmt D. Milhaud vor, wenn er 1927 für seine nur Minuten dauernden Werke *L'enlèvement d'Europe*, *La délivrance de Thésée* und *L'abandon d'Ariane* den Ausdruck „Opéra-minute" prägt.

(b) Die Komplementärbegriffe OPERA SERIA UND OPERA BUFFA fungieren seit dem 18. Jh. als Sammelbezeichnungen für das ernste und komische Musiktheater, wobei – analog zum Ausdruck opera – die beiden Benennungen erst Jahre nach dem Auftreten der entsprechenden Operngattungen nachzuweisen sind.
In vokabularer Verwendung ist das feminine Adjektiv „seria" bereits 1697 für A. D'Averaras *L'Aiace. Dramma per musica* belegt:

Vorw.: Eccoti un Dramma, che havendo tre anni sono riportato nel Teatro di Milano un'indicibile applauso, uscendo per la seconda volta alla luce aspira al tuo

gradimento... L'Opera è seria, e nobile, e si è scelta qual conveniva al Genio della Città (zit. nach: S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, Rom 1988, 712 f.).

In seiner Satire *Il Teatro alla Moda* ([Venedig 1720] ed. Miceli, Rom 1993, 78) stellt B. Marcello den „Parti buffe", den Sängern der Intermezzi, die „Parti serie" der ernsten Oper entgegen. Die kontrastierenden Bezeichnungen serio und buffo verwendet Fr. Algarotti in *Saggio sopra l'opera in musica* ([Venedig 1755] Livorno [2]1763, 52) ebenfalls vokabular. Die opera (operetta) buffa nennt Algarotti (*op. cit.*, 38 f.) im Kontext der Intermezzi, die sich durch espressione und verità auszeichnen und die er den opere serie gegenüberstellt. Eine strikte terminologische Trennung zwischen den Bezeichnungen opera buffa und opera seria ist bis in die Mitte des 18. Jh. weder in Librettodrucken, noch auf den Titelblättern von Partituren nachweisbar. Allerdings ist wohl der Ausdruck „opera seria" schon in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Konvention, denn der Librettist R. de' Calzabigi persifliert die Gattung beispielsweise dadurch, daß er 1769 in Wien eine von Fl. L. Gassmann vertonte „commedia per musica" mit dem Titel *L'opera seria (La critica teatrale)* schreibt. Eine Gegenüberstellung der beiden kontrastierenden Benennungen „opera seria" und „opera buffa" nimmt L. Mozart in seinem Brief an J. L. Hagenauer vom 30.1.1768 vor (*Briefe u. Aufzeichnungen* I, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1962, 254). Im Anschluß daran etabliert sich das Begriffspaar zur Bezeichnung des auf der Komödie bzw. Tragödie basierenden Gattungsbereichs, wobei opera seria unter anderem mit „Pracht der Aufführung" konnotiert wird, opera buffa (synonym dazu auch „commedia per musica", vgl. St. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro mus. ital.* III, Bologna 1788, 34) dagegen mit „Scenen aus dem gemeinen Leben", mit „Wahrheit der Natur" und „Mannichfaltigkeit des Ausdrucks" (wie es in der dtsch. Übers. von Arteaga, *op. cit.*, durch J. N. Forkel, *Gesch. d. ital. Oper*, Lpz. 1789, 405 f. u. 409 heißt):

Arteaga, *op. cit.* II (Bologna 1785): Ma tempo è ormai di venire all'opera buffa. Se si riflette ai vantaggi che ha la commedia musicale sopra la tragedia, parrà strano che giaccia quella nell'obbrobrioso stato in cui si ritrova oggi in italia (183);
...così, riflettendo ai pressochè incorreggibili abusi dell'opera seria, e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l'opera buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza (186);
WolfL (Halle [3]1806), Art. *Oper, Opera*: ...wird nach der Absicht in die komische und tragische Oper, nach der Erhabenheit des vorgestellten Gegenstandes in die hohe und niedere, oder in die ernsthafte, *Opera seria*, und komische Oper, *Opera buffa*, eingetheilt. Die erste erfordert viel Pracht der Aufführung, und viel Geschicklichkeit der Ausführer. Die komische Oper ist eine neuere Erfindung der Italiäner, die ihre Scenen aus dem gemeinen Leben entlehnt, weniger auf Pracht der Vorstellung und Vollkommenheit des Gesanges sieht, aber viel Feuer und Erfindung von Seiten des Komponisten erfordert (217);
Art. *Opera buffa*: *Opera buffa* ist der Name der komischen Oper der Italiäner, die sich von der deutschen dadurch unterscheidet, daß sie durchgehends, so wie das ernsthafte Drama, gesungen wird, und daß sie also statt des Dialogs Recitative enthält (218);
Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (posthum Wien 1806): Auch hat die komische Oper den edlen Endzweck, dass sie die Menschheit auch in ihren niedrigen Scenen darstellen darf, welches der höhern ganz und gar verbothen ist. Dadurch wird der populäre Gesang, und mit ihm Freude und Heiterkeit, unter den niedrigsten Ständen des Lebens verbreitet (349 f.);
Larousse, *op. cit.*, Art. *Opéra*: *Opéra sérieux*, Opéra italien dont le sujet est noble et les personnages d'un rang élevé, et qui est une sorte de tragédie chantée;
Opéra-bouffe, Opéra dont le sujet est comique (1361).

Dabei wird die opera buffa, anders als die komische Oper oder Operette, ganz gesungen, was das WolfL wie zuvor bereits J. G. Sulzer ausdrücklich hervorheben (*Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* III, Lpz. [2]1793, Art. *Operetten; Comische Opern*, 604). Für E. Th. A. Hoffmann ist der Begriff opera buffa nicht nur mit dem Alltagsleben, sondern zusätzlich mit dem Aspekt des Fantastischen verbunden, so daß es bisweilen der vertraute Nachbar ist, der sich „so närrisch gebehrdet" (811):

Der Dichter u. d. Komponist (AmZ XV, 1813): *Ludwig*. ...ich bin dir meine Meynung über die *Opera buffa* noch schuldig... Hier ist es nun das Phantastische, das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu-oberst und unterst dreht... Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen, liegt, nach meiner Meynung, das Wesen der eigentlichen Opera buffa; und eben dieses Auffassen des sonst fernliegenden Phantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht... *Ferdinand*. ...In der Opera buffa wäre es also recht eigentlich das Phantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerlässliches Bedingnis der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müsste darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen geründet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, dass man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen! (810 f.).

Im Art. *Opera seria* des Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877, 347) wird die ernste, große Oper „Opera seria, Grand opéra, Opera serieux" genannt. Dabei kommt ihr das Epitheton „ernst" zu, weil ihr literarisches Pendant die Tragödie ist; als große Oper wird sie bezeichnet, „wenn sie sich auf einem bedeutsamen historischen Hintergrunde erhebt".
Eine im 19. Jh. geläufige Bezeichnung ist außerdem „Conversations-Oper", eine Ausdifferenzierung, die sich auf gesprochene Passagen und die Nähe zur komischen Oper bezieht:

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten u. Theaterfreunde II, hg. von R. Blum, K. Herloßsohn u. H. Marggraff (Altenburg u. Lpz. 1841): Conversations-Oper..., die moderne komische Oper, wie sie in der jüngsten Schule Frankreichs sich entwickelt hat... Die Handlung der Conversations-Oper bewegt sich in der Sphäre der gebildeten Gesellschaft, ist einfach und heiter, wie die Musik (219);
Theater-Lexikon, hg. von Ph. J. Düringer u. H. Bartels (Lpz. 1841): Eine Conversationsoper ist fast schwerer zu geben, als eine große, ernste, indem darin sehr viel gesprochen wird... und die Ansprüche in Bezug auf Spiel und leichten Gesang durch die französischen Operisten zu hoch gesteigert sind (225).

(c) Seit 1730 findet sich zudem im engl. Sprachbereich die Bezeichnung BALLAD OPERA, die – orientiert am Vorbild von J. Gays *The Beggar's Opera* und konzipiert als Kontrast zur negativ beurteilten ital. Oper – eine auf Parodie und Farce zielende Form des Musiktheaters benennt. In der *Introd.* zu *The Beggar's Opera* von Gay (London 1728) wurde nämlich der Ausdruck opera, der hier ein Werk ohne die sonst üblichen Rezitative benennt, gegen die als unnatürlich bezeichnete Form des (ital.) Musiktheaters abgegrenzt:

I hope I may be forgiven, that I have not made my Opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no Recitative: Excepting this, as I have consented to have neither Prologue nor Epilogue, it must be allow'd an Opera in all its forms (ed. Rubsamen, New York u. London 1974, o. S.).

Im Anschluß daran entstehen weitere, ebenfalls ital. Vorbilder parodierende engl. Bühnenwerke wie beispielsweise Gays *Polly. An Opera* (London 1729). Gays *Beggar's Opera* wird 1779 von S. Johnson auch als Ballad-Opera gekennzeichnet („We owe to Gay the Ballad-Opera", *Works* X, London 1816, 218), einem Ausdruck, der ursprünglich konträre Bestandteile in sich vereinigt, so daß bereits die Bezeichnung, die sich wohl erstmals 1730 auf dem Titelblatt von E. Philipps *The Chamber-Maid* findet, einen ironisierenden und parodierenden Unterton evoziert. Diese Tendenz dokumentieren auch Begriffsvarianten wie z. B. „Tragi-Comi-Farcical Ballad Opera" (W. R. Chetwood, *The Generous Free-Mason: or, the Constant Lady*, London 1731) oder „Histori-Tragi-Comi Ballad Opera" (W. Ashton, *The Restauration of King Charles II.*, London 1732). Wenngleich Ballad Opera bis ins 20. Jh. zur Kennzeichnung verwendet wird, so bleibt doch Gays *The Beggar's Opera* Ursprung und Vorbild der Gattung.

(d) Die seit dem frühen 19. Jh. übliche Benennung ROMANTISCHE OPER (→ *Romantisch* II.) vereinigt unterschiedliche Erscheinungsformen des Musiktheaters im Sinne einer romantischen Ästhetik. Anknüpfend an den anon. Verfasser des Textes *Eines Layen Fragen über mus. Gegenstände* (AmZ IV, 1801/02, 725), der „das Ideal der Oper" als „rein-romantisch" bezeichnet, verwirklicht die Idee der Romantischen Oper für Hoffmann das Ideal des wahrhaft Romantischen und verkörpert einen eigenen Gattungstypus, in dem die „Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt" (800):

op. cit.: *Ludwig*. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause... Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben... Also mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Seyn erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik-Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst (801).

In der Tradition dieser Ästhetik tragen zahlreiche Bühnenwerke des 19. Jh. in Deutschland die Bezeichnung „romantische Oper", so beispielsweise H. Marschners *Der Vampyr* (1827) und *Hans Heiling* (1833) oder R. Wagners *Lohengrin* (1845). C. Gollmick unterscheidet in seiner *Kritischen Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833, 120) die „Opera romantica, romantische Oper" von der „Opera magica, die Zauber-Oper", und auch der Art. *Oper* des Mendel/ReißmannL VII (loc. cit.) stellt der romantischen Oper die Zauberoper gegenüber, deren Handlung in der Regel ganz in der Welt der Phantasie angesiedelt ist:

Mehr die einfacheren Verhältnisse des Lebens berücksichtigt die sogenannte romantische Oper. Zunächst stammt diese aus der romantisch construirten traumhaften Welt, welche nur im Reiche der Phantasie aufgebaut ist. Für die Oper indess, welche ausschliesslich oder doch grösstentheils in dieser erträumten Welt spielt, haben wir den besonderen Namen *Zauberoper*; die *romantische Oper* dagegen spielt in der Welt der Wirklichkeit, in welche jene erträumte romantische Welt eintritt, um hier allerlei Conflikte heraufzubeschwören. Sie behandelt die einfacheren Verhältnisse des Lebens und stellt sie scharf ausgeprägt jenen erträumten entgegen (347).

Für F. Hand (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 624) ist der Name Zauberoper mit einer Art Oper konnotiert, die „die Regionen des Wunderbaren, des Furchtbaren, des Zaubervollen" aufschließt und in der im Sinne romantischer Ästhetik eine „Darstellung des Ahndungsvollen und Ueberirdischen" stattfindet und die Zauber- und Geisterwelt erscheint.

(e) Bis um 1800 findet sich auch die Diminutivform OPERETTE als Bezeichnung kleinerer Opern. So erhielt im Jahr 1692 der Kapellmeister N. A. Strungk in Leipzig die landesherrliche Erlaubnis, „zu mehrerer Excolirung der Music in den Leipziger Messen gewisse

Operetten zu halten und nach seinem eigenen Gutdünken anzustellen und einzurichten" (zit. nach: H. Blümner, *Gesch. d. Theaters in Leipzig*, Lpz. 1818, 32). Auch die folgenden Zitate verweisen auf diese Verwendung des Begriffs Operette:

J. Rädlein, *Europäischer Sprach-Schatz* (Lpz. 1711), Art. *Opera*: Eine kleine Opera, ein Operetgen (I, 688);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Operetta*: ...ein kurtzes *musicalis*ches Schauspiel, Operetgen (451 b);
Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXXVII (Lpz. u. Halle 1743): *Singespiel*, oder *Opern*, auch *Operetta* ist eine Art der Schauspiele welche die neuern Zeiten erdacht haben (1658);
J. Mattheson, *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Operetten sind kleine Opern; sonst nichts (105);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [4]1751): Nun man weis, was Opern sind, so wird es nicht schwer fallen, zu begreifen, was *Operetten* seyn sollen. Es sind nichts anders, als kleine Singspiele, die nach Art jener großen Stücke gemacht, in Musik gebracht, und singend aufgeführet werden. Sie werden kaum so lang, als ein Aufzug einer großen Oper, das ist dreymal kürzer, als dieselbe gemachet (754; vgl. Ders., *Handlexicon...*, Lpz. 1760, Art. *Operetten*, 1205);
Gollmick, *op. cit.*: *Operette*, Operchen, eine Oper von einem Act (121).

Der Begriff Operette verengt sich im Laufe des 19. Jh. zu einem eigenen Gattungsterminus. Gegen Ende des 18. Jh. wird kleine Oper, Operette immer mehr im Sinne eines Sujets von weniger gewichtiger Bedeutung verstanden und als spezifische Vereinigung von Komödie und Musik begriffen, oftmals auch synonym zu Komödie (Comödie) oder Singspiel gesetzt. Hand betont, daß die Verbindung der beiden Künste Lustspiel und Gesang hier – im Unterschied zur Oper – weniger eng ist. Außerdem wird bei Hand und im Mendel/ReißmannL der gesprochene Dialog der Operette hervorgehoben:

Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Operetten. Comische Opern*: Wie die eigentliche Oper... aus Vereinigung des Trauerspiehls mit der Musik entstanden, so hat die Musik mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht (851 a);
WolfL (Halle 1787), Art. *Operette*: *Operette* hat die Musik, vereinigt mit der Comödie, hervorgebracht. Die Absicht des Dichters sowohl als des Tonsetzers ist, possierlich zu seyn... Nicht vor langer Zeit hat man angefangen die Operette, die anfänglich blos komisch war, etwas zu veredeln, und daraus ist das musikalische Drama entstanden (114 f.);
Gollmick, *op. cit.*: Die komische *Operette* war eine Nachahmung des französischen Lustspiels, mit Liedern und zuweilen *Chören* verflochten (119);
Hand, *op. cit.*: Man gestehe willig dem Singspiele oder der Operette die Mischung von Gesang und Dialog darum zu, weil zu ihr, als einem ursprünglich gesprochenen Drama, der Gesang hinzutritt und die Tendenz eine komische ist (618);
Unter Operette oder Singspiel verstehen wir das Lustspiel, welches theilweise Gesang aufnimt, und zwar da, wo Gefühle auf Ruhepuncten zur Aussprache kommen. Die Verschmelzung beider Künste ist keine innige und vollständige, sondern der Verein ein mehr zufälliger, durch die einzelnen Momente der Handlung mehr oder weniger bedingt (625 f.);
H. M. Schletterer, *Das dtsch. Singspiel* (Augsburg 1863): In vorliegendem Buche bezeichnen beide Benennungen: Singspiel und Operette, von dem Momente an, wo zwischen Oper und Operette ein merkbarer Unterschied hervortritt und das letztere Wort gebräuchlich wird, eine und dieselbe Sache (1);
Mendel/ReißmannL VII (loc. cit.), Art. *Operette*: *Operette* ist eine kleine, meist komische Oper, in welcher nach der Weise des Singspiels Gesänge und Musikstücke mit gesprochenem Dialog abwechseln. Da sie ihren Stoff meist nur den einfachsten Verhältnissen des Lebens entlehnt und in der einfachsten Weise darstellt, so ist auch die Musik dazu dem entsprechend leichter und einfacher gehalten, als bei den übrigen Arten der Oper (348).

Sulzer beschreibt für die dtsch. Operetten ihre spezifische Stoffwahl aus dem Leben des Landvolkes oder des Mittelstandes und rät, „diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt" (852 a). Auch Hand verweist für das Sujet auf das „wirkliche Leben" und den „volksthümlichen Charakter" (626).
Als Alternativterminus für den vielfach negativ bewerteten Ausdruck Operette führt Fr. J. Brakl die Bezeichnung Spieloper ein, die er zugleich auch als Synonym für komische Oper verwendet:

Moderne Spieloper (München u. Lpz. [2]1886): „Operette" ist aber nicht allein eine Verkleinerung des Ausdrucks „Oper", es ist noch vielmehr eine Verzärtelung desselben... Leider aber verringert diese Verzärtelung nicht nur scheinbar den musikalischen Werth, sondern sie ersetzt diesen Verlust nicht einmal dadurch, daß sie dieses neuartige Genre etwa populärer machen würde oder dem Ohr lieblicher, zarter erscheinen ließe. Ueberdies kennt der Franzose ja selber eigentlich keine Operette, er kennt nur die *opéra comique*, der Italiener die *opera buffa*, auf gut deutsch, die „komische Oper" und daß die komische Oper gleich der Spieloper ist, wird wohl selbst der verbissenste Operettenfeind nicht bestreiten wollen, nicht bestreiten können (12 f.);
Die sogenannte Operette kann die richtigere Bezeichnung „moderne Spieloper" um so weniger entbehren, da es noch Menschen genug gibt, welche schon vor dem bloßen Worte „Operette" ein Kreuz schlagen (45).

(5) Als Reflex auf die Etablierung des Fachworts Oper ist seine ÜBERTRAGUNG IN ANDERE BEREICHE zu werten. Seit seinem ersten Auftreten im 17. Jh. kann das Begriffswort opera bzw. Oper nicht nur für das sprachlich-mus. Werk, sondern auch für seine Aufführung stehen (vgl. oben, I. (3)(d)). In den Jahren nach 1680 wird opera in Deutschland außerdem auf Institution und Gebäude übertragen, in dem das Werk dargeboten wird:

Chr. Rauch, *Theatrophania... Zur Verthädigung d. Christlichen vornemlich aber deren Mus. Operen* (Hannover 1682): ...es sind alle Christen, freye von ehrlichen Eltern, gebohrne und aufferzogene Söhne, alle *Musici*, sie mögen jetzt ihre Kunst in Höffen, Kirchen, oder *Operen* practiciren (27);

Pachtvertrag, geschlossen zw. d. Ratsherrn G. Schott u. J. Kremberg (Hbg 14.3.1694): ...Es vermiehtet oder verpachtet... Herr Lic: Schotte vor Sich, seine Erben und Erbnehmen, sein in Hamburg gelegenes Opern-Hauß, sambt allen Zugehörungen an Machinen, Scenen, Kleidern und allen andern Dingen so dabey vorhanden, und biß anhero zu denen Opern gebraucht worden, ... an Jacob Krembergen (zit. nach: W. Schulze, *Die Quellen d. Hamburger Oper [1678–1738]*, Hbg u. Oldenburg 1938, 139 f.);

B. Feind, *Dtsch. Gedichte* (Stade 1708), *Gedancken von d. Opera*: Ein Schauspiel ist, so zu sagen, nur ein Schatten-Spiel... und wenn man bey hellem Tage einige hundert Lichter anbrennet, und der Zuschauer im Finstern in die *Opera* tritt, wer will ihn überreden, daß die *Acteurs* verlangen, er solle glauben, daß es Nacht sey... (78).

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird der Ausdruck in deutschsprachigen Texten auch in verwandten Zusammensetzungen wie Opern-Hauß, Oper-Büchlein, Opern-Collegium oder Opernmusik gebraucht. Auch das Substantiv Operist ist zur Bezeichnung des Sängers seit dem ausgehenden 17. Jh. belegt, etwa bei Vogel (*Annalen* vom 8.5.1693, 883; abgedruckt in: H. Blümner, *Gesch. d. Theaters in Leipzig*, Lpz. 1818, 34).

Im übertragenen, die dramatische Konnotation akzentuierenden Sinne verwendet beispielsweise Fr. Liszt die Bezeichnung Oper, wenn er im Blick auf ein Lied Fr. Schuberts von „Miniaturoper" spricht:

Orpheus von Gluck (Weimarische Zeitung, 22.2.1854): Ihm [Gluck] galt es vor Allem und zunächst den großen declamatorischen Styl zu schaffen und merkwürdig! sein unmittelbarster Nachfolger in diesem Genre, der am vollständigsten durchdrungen war von seinen Principien, ...war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles aneignete, was Gluck der musikalischen Tragödie revindicirt hatte: Schubert... Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkührlich zum Recitativ seine Zuflucht und wie Gluck hebt er jede Nüance der poetischen Idee, oft ein einzelnes hervortretendes Wort durch den entsprechenden musikalischen Ausdruck hervor (zit. nach: *Sämtliche Schriften*, Bd. V, hg. von D. Redepenning u. Br. Schilling, Wiesbaden 1989, 15).

II. Seit dem 17. Jh. gewinnt der Begriff opera bzw. Oper präzisere Konturen im Zusammenhang mit seiner FUNKTION IN ÄSTHETISCHEN KONTROVERSEN, in denen die damit angesprochene Sache im Mittelpunkt steht, ohne daß die Bezeichnung im einzelnen terminologisch reflektiert wird. Sie ist dabei so selbstverständlich verankert, daß auch im fachwissenschaftlichen Diskurs keine Definitionen gegeben werden. Aus dem ästhetischen Kontext freilich lassen sich weitere begriffsgeschichtliche Schattierungen gewinnen.

(1) Die Wortverwendung Oper ist seit dem 17. Jh. geprägt von UNTERSCHIEDLICHEN AKZENTUIERUNGEN DES VERHÄLTNISSES ZWISCHEN DRAMA UND MUSIK. Bezeichnenderweise kommt die Kritik an vermeintlichen Mißständen der mit opera bezeichneten mus. Gattung häufig aus dem Lager der Literaten.

(a) Einerseits wird in dieser Diskussion dem DRAMENPART die Priorität im Werkzusammenhang zugesprochen. Opera wird daher folgerichtig an den poetologischen Maßstäben des Schauspiels gemessen. Während die Gattung in Musiklehrbüchern vor 1700 nicht erwähnt ist, wird sie dagegen seit dem 18. Jh. in Streitschriften von Poeten und Komponisten im Blick auf poetologische Implikationen diskutiert.

Die zentrale ital. Abh. zur opera im 18. Jh., Fr. Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* ([Venedig 1755] Livorno ²1763), sucht den Begriff im Anschluß an antike Vorbilder erneut als eine Form der „tragedia" zu bestimmen:

...Opera, la quale in sostanza non è altro, che una Tragedia recitata per musica, come erano appunto le antiche tragedie (10).

Neben A. Planelli (*Dell'Opera in Musica*, Neapel 1772: „L'Opera in Musica è un Dramma rappresentato cantando", 1) vertritt auch Fr. Milizia im Cap. V seines *Trattato completo, formale e materiale del Teatro* (Venedig 1794) diese Position und nennt die in Musik vorgestellte Tragödie, das „Poema Lirico", eine opera. Dabei bezeichnet er die Wahl des Sujets oder das Libretto als Fundament der „Opera in Musica" (41) und benutzt sowohl den Fachbegriff opera als auch – in der Kapitelüberschrift – die aus der vokabularen Verwendungsweise stammende Bezeichnung „Opera in Musica", außerdem als Synonyma „spettacolo in Musica" und „Dramma in Musica":

La Tragedia espressa in versi tali da essere rappresentata in Musica, fà il *Poema Lirico*, e si chiama *Opera* per eccellenza. Che gli antichi conoscessero questo spettacolo in Musica, se ne convincerà facilmente chi rifletterà all'importanza, ch'eglino impiegavano ai loro spettacoli, al gran conto che facevano della Musica, ed all'immensità de'loro Teatri. Ma poco importa del Dramma in Musica degli antichi... (38).

Weiter unten spielt Milizia auf die Mehrdeutigkeit des Wortes an, wenn er konstatiert:

Sarà dunque l'*Opera* il capo d'opera degli spettacoli, il *non plus ultra* del diletto e dell'utile (39).

Im deutschsprachigen Raum wird im Umfeld des 1678 gegründeten Hamburger Opernhauses am Gänsemarkt die mit Oper bezeichnete Gattung – vornehmlich von Literaten und Dichtern – als auf der Bühne vorgestelltes Drama bzw. als in Musik gesetztes Gedicht charakterisiert. Für die Hamburger Dichter Chr. F. Hunold und B. Feind ist die Oper primär ein Gedicht, für Hunold sogar das „Haupt-Werck Theatralischer Gedichte" und für den Dichter J. U. von König „das Meisterstück der Dichtkunst". Eine ähnliche Sichtweise vertritt auch J. Mattheson, wenn er „Comœdien oder Tragœdien" zum „Corpus" der

Werke zählt, die Musik jedoch lediglich zum Schmuck:

Hunold, *Theatralische, Galante u. Geistliche Gedichte* (Hbg 1706): Vor dismahl wende mich zum Haupt-Werck *Theatra*lischer Gedichte, als den *Opern,* welche, wenn man sie in allen ihren Vortreflichkeiten betrachtet, einer ohne diß schönen *Poesie* ein unvergleichlicher Zierraht heissen können. Denn die Liebe, die nicht so wohl denen Hertzen, sondern auch Poetischen Geistern das edelste Feuer einflösset; Die Vorstellung der tapfersten Helden und merckwürdigsten Begebenheiten, die *Galanterie,* die *Moralia,* kurtz, alle Lob-würdige *Affecten* können da entworffen werden; Und die Music nebst der Action, die gleichsam die Worte gedoppelt beseelen, geben der *Poesie* so viel Anmuth wieder, als sie von ihr empfangen (87);
Feind, *Dtsch. Gedichte* (Stade 1708), *Gedancken von d. Opera*: Solte man aber Opern in *prosa* machen, so blieben sie keine Opern mehr; Denn eine *Opera* ist ein aus vielen Unterredungen bestehendes Gedicht, so in die *Music* gesetzet, als welche der Verse wegen allhier gebraucht wird, nicht aber umgekehret, weil der Poet den *Musicum* zu allerhand *Inventionen* veranlasset, und der Musicus dem Poeten folgen muß (80);
König, *Theatralische, geistliche, vermischte u. Galante Gedichte* (Hbg u. Lpz. 1716), *Vorrede*: Und wann ein Schauspiel die stärckste und schwerste Sache in der Poesie, weil sich alles dasjenige, was nur in den übrigen Arten der Gedichte vorkommen kan, darinnen als in einem Circul vereiniget, so kan man eine Opera füglich das Meisterstück der Dicht-Kunst nennen (o. S.);
Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Was sonst die *Theatra*lische *Music* anlanget, so solte sich dieselbe billig... nach dem *Sujet* oder nach der *Materie* richten dieweil das *Sujet* nicht die *Music,* sondern diese jenes zu zieren, da ist. Denn das rechte *Corpus* aller Schauspiele sind *Comœdien* oder *Tragœdien*... welche man nur zum Zierath die *Music* anleget, und es wegen der *operösen* Verrichtung eine *Opera* nennet (164).

Im *Vorbericht* zu J. Ph. Praetorius' u. G. Ph. Telemanns *Calypso oder Sieg d. Weißheit ueber d. Liebe* (Hbg 1727) wird die Opera mit ihrem übernatürlichen und allegorischen Personal ausdrücklich von der Tragödie unterschieden:

Eine *Opera* ist, nach der Meynung vieler Gelehrten, als eine *Species* der *Poesie,* so aus der *Lyri*schen und *Theatrali*schen Arten zusammengefügt, zu betrachten, und enthält alle Annehmlichkeiten der ersten, mit einem Theil der letzten vereiniget. Die übernatürliche und *allegori*sche Persohnen, welche bey gewisser Gelegenheit in Opern gar füglich eingeführet, und in Tragedien nicht geduldet werden können, sind der Einbildung ein angenehmer Zeit-Vertreib (zit. nach: *Die Hamburger Oper,* hg. von R. Meyer, Bd. III, München 1980, 266).

Die Kennzeichnung der Oper als Schauspiel findet sich auch noch im ausgehenden 18. Jh. bei Sulzer, der bei seiner – freilich kritischen – Beurteilung der Dichtkunst den ersten Rang unter den beteiligten Künsten zuspricht, und außerdem in der ersten Hälfte des 19. Jh. bei Gollmick und Heyse:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Oper; Opera*: Bey dem außerordentlichen Schauspiehl, dem die Italiäner den Namen *Opera* gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll... Die Oper kann das Größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspiehle seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen... Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera... Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, in dem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt... (842 a f.);
Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiehl zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehört kürzer seyn (848 a);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833), Art. *Opera, die Oper.* ...Ein Schauspiel in *Versen* mit Gesang und Tanz (119);
K. W. L. Heyse u. J. Chr. A. Heyse, *Hwb. d. dtsch. Sprache* II (Magdeburg 1849), Art. *Oper.* ...ital. *opera,* unter welchem Namen diese Schauspielgattung im 16ten Jahrhundert in Italien aufkam (316).

(b) Demgegenüber wird andererseits der MUSIKALISCHE PART als grundlegender für die Bezeichnung Oper bewertet. Offensichtlich unter dem Einfluß eines gewandelten Musikbegriffs und einer sich herausbildenden autonomen Instrumentalmusik im 18. Jh. findet auch im Verständnis des Begriffs opera bzw. Oper eine Akzentverschiebung statt. Bei einigen Autoren stehen in der Diskussion um die Dualität von Drama und Musik nun nicht mehr Drama und Text im Vordergrund, sondern die Musik. Die Oper wird nach dieser Auffassung nicht mehr als Schauspiel mit Musik verstanden, sondern ihr mus. Part ist zum integralen Bestandteil geworden. Sowohl für Italien als auch für Deutschland ist die neue Sichtweise belegt. Der anon. dtsch. Übersetzer von G. C. Bonlinis *Le glorie della poesia, e della musica* (Venedig 1730) vertritt diese Position ebenso wie W. A. Mozart, der den ital. komischen Opern trotz eines dürftigen Textes große mus. Wirkung zugesteht:

Anon., *Die Ehre d. Dichtkunst u. Musik,* in: *Neuer Büchersaal d. schönen Wiss. u. freyen Künste* VIII, 3 (Lpz. 1749): Wenn wir hierbey unsre Gedanken sagen sollen: so ist es kein Wunder, daß die Texte musikalischer Opern, auch von ihren größten Liebhabern, gleich nach der Aufführung verworfen, zerrissen und vergessen werden. Denn bey den Opern ist ja die Musik, nebst den Tänzen und Verzierungen der Bühne, das Hauptwerk (238);
W. A. Mozart, Brief an d. Vater (13.10.1781): und ich weis nicht – bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn. – warum gefallen denn die Welschen kommischen opern überall? – mit allem dem Elend was das buch anbelangt! – so gar in Paris – wovon ich selbst ein Zeuge war. – weil da ganz die Musick herscht – und man darüber alles vergisst. – um so mehr muß ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen |: die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen :| worte setzen – oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idèe verderben (*Briefe u.*

Aufzeichnungen III, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1963, 167);
Ders., Brief an d. Vater (21.6.1783): ...daß aber Hr: varesco an dem incontro [Anklang] der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich. – daß kann ich ihm versichern daß sein Buch gewis nicht gefällt, wenn die musique nicht gut ist. – die Musique ist also die Haubtsache bey jeder opera (275).

Im Laufe des 19. Jh. verstärkt sich diese Tendenz, und Oper wird neben der szenischen Komponente primär mit dem mus. Part verknüpft:

A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* (Paris 1885): L'opéra est un spectacle scénique dans lequel la musique prend une place prépondérante (550).

Librettist und Text dagegen erfahren vielfach eine Abwertung. Vereinzelt wird das Primat der Musik auch im 20. Jh. mit dem Fachbegriff Oper verbunden, so beispielsweise von D. Schostakowitsch. Er entscheidet – unter Bezug auf N. Rimskij-Korsakow – die Frage einer Dualität zwischen Drama und Musik zugunsten des Gesangs:

Oper – das ist vor allem Musik (1965): ...Gesang in der Oper ist alles! Man kann auf der Opernbühne die „Dienste" des Films, Theaters und Fernsehens so viel man will benutzen. Aber die Opernkunst voranbringen werden derartige Experimente nur dann, wenn sie als Grundlage die Erneuerung des vokalen Melos, die Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme haben... Doch es scheint mir, daß ein Komponist, der eine Oper schreiben will, sich nicht so sehr um die äußerlich dynamische Seite der künftigen Aufführung sorgen sollte, als vielmehr um die Wahrhaftigkeit des emotionellen Lebens der Helden, die in deren musikalischer Sprache zum Ausdruck kommt. ...ein Opernwerk [ist] vor allem ein Musikwerk (Musik u. Gesellschaft XV, 1965, 234 f.; Übers. I. Weggen).

(c) Seit dem 19. Jh. wird – im Vorfeld der ästhetischen Überlegungen R. Wagners – Oper auch als ENGE VERBINDUNG VON POESIE UND MUSIK verstanden. Für I. Fr. Mosel (*Versuch einer Ästhetik d. dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813; ed. Schmitz, München 1910, 59) fungiert sie dabei als dramatisches Kunstwerk, in dem „Poesie und Musik vereint auf das Gemüt zu wirken haben und letztere... nur in Verbindung mit der ersteren ihre volle Kraft erhält":

Denn in der Oper können Poesie und Musik, eine wie die andere, nur durch die engste Vereinigung wirken. Miteinander verbunden, sind sie allmächtig; teilen sie aber ihr Interesse, so ist alles verloren: Die Poesie beschäftiget dann größtenteils blos den Geist, die Musik schlägt nur an das Ohr, das Gemüt bleibt untätig (24);
Es ist... leicht begreiflich, daß eine musikalische Komposition, je mehr dramatisch, das heißt, je vortrefflicher sie für ihren Zweck, die Oper, ist, desto weniger Wirkung, als Konzert, von der Handlung, von dem Lokale, und allen übrigen Mitteln theatralischer Täuschung geschieden, hervorzubringen im Stande sei und man darf kühn behaupten, daß eine Opernmusik, die im Konzert einen vollständigen genügenden Genuß bewährt, zu sehr Musik sei, um wahrhaft dramatisch sein zu können (56).

Auch F. Hand (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 592) bestimmt die Oper als „Drama, in welchem das Gedicht zu Musik wird" und „Dichtkunst und Musik zur innigsten Einheit verschmelzen". Hand unterscheidet davon Werke, in denen Text und Musik weniger eng verknüpft sind: das Melodrama („Drama unter Instrumentalbegleitung") und das Singspiel („Drama mit Gesang verbunden"):

So aber macht die Oper ein lyrisch-dramatisches Kunstwerk aus; die reindramatische Dichtung verschmilzt mit dem Lyrischen, ohne welches Durchdrungenseyn beider Elemente das Ganze wesenlos zerfällt (593);
Wie nichtig zeigt sich da der oft geführte Streit, ob die Worte des Dichters, oder die Musik den Vorrang behaupte... Der Dichter muß Musiker werden, wie der Componist... Dichter werden muß (593 f.).

(2) Schon früh gilt der Begriff opera als eine Kombination verschiedener Disziplinen und somit als Inbegriff eines HETEROGENEN KUNSTWERKS, das vielfach emphatische Hochschätzung erfährt. St. Landi zählt im Vorw. zu *Il S. Alessio. Dramma Musicale* (gedr. Rom 1634), mit dem 1632 das Theater der Familie Barberini in Rom eröffnet wird, die Einzelbestandteile von opera auf (wobei opera hier wohl vorrangig „Werk" bedeutet):

L'opera mi parue in ogni parte perfetta: la struttura, e la Compositione, che Aristotele chiama fauola, ben'vnita, non episodica, breue, e non vagante: il costume tanto aggiustato, ...la sentenza proportionata al costume... L'elocutione di prattica, non affettata, non vile... L'azzione, e la maniera de' recitanti, leggiadra, conueneuole, e sì corrispondente alli sensi delle parole, che anche i gesti, e le mouenze pareuano armoniosi, e consonanti, come le voci... La Scena artifitiosissima... Gl'habiti suntuosi, vistosi, vaghi, varij... (Partiturdruck, o. S.).

Alles, was die Einzeldisziplinen zu bieten haben, ist in der „Opera in musica" zur Ergötzung der Seelen vereint, konstatiert Fr. Algarotti in der *Introd.* seines *Saggio sopra l'opera in musica* in der zweiten Auflage (Livorno 1763):

Di tutti i modi, che, per creare nelle anime gentili il diletto, immaginati furono dall'uomo, forse il più ingegnoso e compito si è l'Opera in Musica. Niuna cosa nella formazione di essa fu lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposto fine. E ben si può asserire, che quanto di più attrattivo ha la Poesia, quanto ha la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente (7).

Die Vorstellung, daß verschiedene Einzeldisziplinen zu einem Gesamtwerk opera zusammentreten, ist Theoretikern unterschiedlicher Provenienz in Deutschland, Frankreich und Italien gemeinsam, auch wenn sie in der Beurteilung der damit bezeichneten Sache bisweilen beträchtlich voneinander abweichen. Die Vereinigung der Disziplinen wird dabei auch verglichen mit dem Kanon der neun Musen bzw. der sogenannten sieben freien Künste:

Chr. Rauch, *Theatrophania*... (Hannover 1682): ...ja vielmehr wer ist, der nicht auffs höchst alle freye Künsten, nehmlich *Pictoriam, Musicam, Statuariam, Historiam, Ethicam, Pöesin, Rhetoricam* preiset, welche alle in den *Operen* gleichsam in einen *Gymnasio* sich einfinden, und eben darumb billicher ein *Theatrum* der neun Musen oder freyen Künsten, als wercke der Finsternüssen zu *tituliren* (17);
B. Feind, *Dtsch. Gedichte* (Stade 1708), *Gedancken von d. Opera*: Ich rede hier von Zuschauern, welche der *Opera* wegen, und nicht der *Conversation* halber, in die *Opera* kommen, worunter es etliche gibt... Und solche sind insgemein dergleichen Leute, die weder die *Musique*, noch Poesie, noch Mahlerey, noch *Architectur* verstehen, welche vier Stücke ein essentielles Wesen von der *Opera* (94);
P. Bourdelot u. P. Bonnet, *Histoire de la musique et des ses effets* ([Paris 1715] Amsterdam [2]1725) I: Ces principes renferment aussi la perfection des neuf Muses, que les Anciens ont considerées comme des Divinitez: ainsi pour composer un Opera parfait, il faut du moins un Poëte, un Musicien, un Mathematicien, un Maître de Danse, un Peintre, qui excellent tous dans leur Art, & un Sur-Intendant d'une grande pénétration pour la construction & pour l'execution de l'œuvre (311);
J. Mattheson, *Die neueste Unters. d. Singspiele* (Hbg 1744): Meines wenigen Erachtens ist ein gutes Operntheater nichts anders, als eine hohe Schule vieler schönen Wissenschaften, worinn zusammen und auf einmal Architectur, Perspective, Mahlerey, Mechanik, Tanzkunst, *Actio oratoria*, Moral, Historie, Poesie, und vornehmlich Musik, zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer, sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben (86 f.);
J. Fr. von Uffenbach, *Von d. Würde derer Singgedichte, oder Vertheidigung d. Opern*, in: L. Mizler, *Mus. Bibl.* III (Lpz. 1747): Sie [sc. die Opern] erweisen vielmehr, daß die vornehmsten Künste, nämlich die Mahlerey, Mechanik, Bau- und Perspektivkunst, Musik, Tanz und Erfindungskunst in Kleidern, Feuerwerkerey, Poesie und Redner Vortheile ihr bestes mit gesammten Kräften anwenden und sich vereinbaren, um des Zuschauers Sinn und Gemüthe zu ergetzen und ihm *ein prächtiges Fabel oder Dichtwerk vorzubilden, wenn zu gleicher Zeit ihm eine löbliche Heldenthat nach hergebrachter oder hypothetischer Wahrscheinlichkeit zur Nachahmung tugendhafter und guter Sitten vorgestellet wird* (395);
J. A. Scheibe, *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik, insonderheit d. Vokalmusik* (Altona u. Flensburg 1754), *Historische u. critische Vorrede*: Weil doch von den Opern so viel Redens und Schreibens ist: so kann ich allhier gleichfalls nicht unterlassen, auch ein Wörtchen davon zu sagen. Doch ich will anitzt die Singespiele überhaupt nicht vertheidigen... Ich will vielmehr die Gegner und Verächter der Singespiele, dieser Meisterstücke des menschlichen Witzes, woran fast alle schönen Wissenschaften und Künste mit vereinigten Kräften arbeiten, nur ersuchen, ...nicht überall zu zeigen, daß sie die Singespiele hassen, ohne sie zu verstehen (LV f.);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Opera*: Spectacle dragmatique [sic] & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.
Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes (339);
A. Planelli, *Dell'Opera in Musica* (Neapel 1772) II: Ora alla formazione dell'Opera in Musica concorrono la Poesia, la Musica, la Pronunziazione, e la Decorazione; alle quali Facultà un'altra aggiugner si suole, non essenziale a quello Spettacolo, som'è ciascuna delle annoverate, ma dichiarata quasi tale dall'uso, e questa è la Danza. Perchè dunque l'Opera in musica possa dirsi perfetta, e bella... conviene, che tutte queste Facultà talmente concorrano a un fine medesimo, ch'esse compongano un solo tutto... Allora dunque il nostro Spettacolo sarà perfetto, quando tutte le Discipline, che lo compongono, concorreranno al fine del Melodramma (16 ff.);
M. Chabanon, *Observations sur la musique* (Paris 1779): L'empire de l'habitude peut substituer des goûts factices à nos goûts les plus naturels: c'est une des raisons de la diversité de nos opinions en Musique. Ces raisons se multiplient, lorsqu'il s'agit de juger tout un Opéra. Dans ce vaste ensemble, composé d'action, de vers, de chant, de symphonie, de danse & de spectacle, chacun s'attache à l'une de ces parties, à celle qui lui est la plus agréable & la plus familière (185 f.);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Opéra*: On nomme ainsi un spectacle dramatique et lyrique. Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, la Décoration et les Ballets. La Poésie parle à l'esprit et à l'imagination, la Musique à l'oreille et au cœur, les Décorations offrent à la vue tout ce que la Poésie peint à l'imagination, et les Ballets, quoiqu'accessoires, deviennent de jour en jour plus intéressants, par la diversité des objets qu'ils présentent (112 f.); vgl. auch Castil-BlazeD (Paris 1821, II, 96);
P. Gianelli, *Dizionario della musica sacra e profana* VI (Venedig 1830), Art. *Opera*: È uno spettacolo drammatico, teorico in cui sono epilogate tutte le bellezze dell'arte, per intenerire i cuori, per dilettare, per illudere lo spettatore. Le parti principali sono il poema, la musica, la decorazione. Il poema parla allo spirito, la musica all'orecchio, all'occhio ed alla immaginazione la decorazione, e tutte unite per via dei sensi discendono al cuore (22 f.).

Rousseaus Definition von opéra wird vielfach übernommen, so im Meude-MonpasD oder Castil-BlazeD. Dabei wird der Oper von vielen Autoren eine emphatische Hochschätzung zuteil, im Deutschland des 18. Jh. insbesondere von Mattheson:

Fr. Raguenet, *Paralele des Ital. et des François* (Paris 1702): Les Opéra sont les plus grands ouvrages de Musique qu'on ait coûtume de faire entendre (2 f.);
Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Unter den *weltlichen Sachen* behalten ja nun wol die *Theatral*ischen, und unter diesen die geehrten *Opern* ohnstreitig den Vorzug, weil man in selbigen gleichsam einen *Confluxum* aller *Musical*ischen Schönheiten antreffen kan. Da hat ein *Componist* rechte Gelegenheit seinen *Inventionibus* den Zügel schießen zu lassen! ... Ich halte dafür, ein jeder *galant homme* wird von einer so *galanten* Sache, als die *Opern* nunmehr sind, oder seyn solten, eine denselbigen anständige Meinung hegen (160 f.);
Ders., *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Endlich erscheinet unter den theatralischen Gattungen die vornehmste, so da ist... Die *Opera*, samt ihrem Anhange, *Tragœdia*, das Trauer-spiel. *Comœdia*, das Lust-Spiel. *Satyra*, das Straf-Spiel (104);

Anon., *Versuch über d. mus. Oper*, in: *Wöchentliche Nachrichten u. Anmerkungen d. Musik betreffend* (Lpz. 1769), 50. Stück: Unter allen Vergnügungen schöner Geister ist die musikalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. Als man sie erfand, unterließ man nichts, wodurch man seinen Zweck erhalten konnte; und man kann mit Grunde behaupten, daß alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes haben, sich in der Oper glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen (387); Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Oper.* Und wenn das dramatische Gedicht den künstlerischen Anforderungen allseitig entspricht, wenn es nicht nur entworfen ist, um der Musik als Gerüst zu dienen, sondern wenn es nach den ästhetischen Anforderungen und dramatischen Gesetzen ausgeführt ist und die Musik schliesst sich ihm dann eng an, um mit ihren Mitteln den dramatischen Ausdruck und den Verlauf der Handlung wirksam und überzeugend zu unterstützen, so wird auch dem nüchternsten Verstand die Form der Oper nicht mehr als unnatürlich oder als Missgeburt erscheinen, sondern als die Kunstform von höchster ästhetischer Bedeutung, die im Leben der Nation eines der mächtigsten Mittel zur Förderung der Cultur werden müsste (344).

Ein negatives Urteil fällt dagegen E. Hanslick (*Die moderne Oper. Kritiken u. Studien*, Bln [4]1880, *Vorw.*, VII), der die Oper für „die zusammengesetzteste, conventionellste und daher vergänglichste" unter den großen Musikformen hält.

(3) Die Bedeutung des Ausdrucks Oper wird gespeist von dem ästhetischen Diskurs im Spannungsfeld ZWISCHEN WIRKLICHKEIT UND KUNSTWELT. Dabei geht es um die Angemessenheit der Kunstmittel zur Darstellung einer begrenzten Wirklichkeit. Sie wird stets durch die Textvorlage vorgegeben. An dieser Wahrheit werden die Kunstmittel gemessen. So wird die Entstehung der Gattung Oper seit Anbeginn von der Frage nach der Rechtfertigung des Gesanges begleitet. Im ästhetischen Diskurs um die Oper sind zwei wirkungsästhetische Ziele zu beobachten, die sich zu Schlagworten konkretisiert haben und seither eng mit der Bezeichnung Oper verbunden sind: die beiden Begriffspaare ital. verosimiglianza bzw. meraviglia und franz. vraisemblance bzw. merveilleux. Verosimiglianza meint die innere Wahrhaftigkeit des Werks, die in der Angemessenheit der Kunstmittel zum Ausdruck kommt. So hält etwa G. B. Doni (*Trattato della musica scenica*, zw. 1633 u. 1635, in: *De' Trattati di Musica* II [=*Lyra Barberina* II], hg. von A. Fr. Gori, Florenz 1763, 15) das Singen in einer Pastorale deshalb für angemessen, weil hier Hirten eines Zeitalters auftreten, in dem die Musik natürlich und die Sprache fast Poesie ist. Solche Überlegungen, die verosimiglianza bzw. vraisemblance implizit mit opera verknüpfen – auch wenn der Ausdruck nicht genannt wird –, sind vielfach wiederholt worden, so von Molière, der 1670 den Musikmeister in seiner Komödie *Le bourgeois gentilhomme* I, 2 zwar dem Gesang der Hirten Wahrscheinlichkeit (vraisemblance) zusprechen läßt, nicht aber dem der Fürsten oder der Bürger.

Insbesondere in Frankreich ist außerdem die Überzeugung verbreitet, nur das Übernatürliche legitimiere das Singen auf der Bühne. Für die Verteidiger der Gattung ist somit das Wunderbare (le merveilleux, meraviglia) im 17. Jh. ein zentrales Prinzip von opéra im System der theatralischen Gattungen und daher unmittelbar mit opéra konnotiert. Perrault stellt die vom Gesetz des Wunderbaren (merveilleux) bestimmte opéra der vom Wahrscheinlichen („vraysemblable") geprägten Komödie gegenüber, während der Tragödie in dieser Klassifikation die Mitte zwischen beiden Extremen zukommt:

Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Paris zw. 1688 u. 1697): La Comedie roule toute sur le vraysemblable, n'admet point le merveilleux, & la Tragedie est meslée de merveilleux de vray-semblable; ne falloit-il pas que comme il y a une Poësie Dramatique qui est toute renfermée dans le vraysemblable, il y en eust une autre, qui par opposition fust toute composée de merveilleux, comme le sont les Opera pendant que la Tragedie qui tient comme le milieu entre ces deux extremitez seroit meslée de merveilleux et de vray-semblable (zit. nach: *Theorie u. Gesch. d. Lit. u. d. Schönen Künste*, Bd. II, hg. von H. R. Jauss u. M. Imdahl, München 1964, 354).

Auch Ch. Batteux verbindet opéra mit dem Wunderbaren und stellt sie dem heroischen Grundzug der einfachen Tragödie gegenüber:

Les beaux arts réduits a un même principe (Paris 1773): Mais comme il y a dans l'Epopée deux sortes de grand, le Merveilleux & l'Héroïque; il peut y avoir aussi deux especes de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle lyrique, ou Opera... Un Opera est donc la représentation d'une action merveilleuse... C'est le divin de l'Epopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des Dieux, ou des Héros demidieux; ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix, qui surpasse les loix du vraisemblable ordinaire (291 f.).

Andere Autoren koppeln opéra ebenfalls an dieses Prinzip (vgl. etwa Meude-MonpasD, Paris 1787, Art. *Opéra*, 113). In ironisch-distanziertem Sinne stellt auch B. Marcello in *Il Teatro alla Moda* ([Venedig 1720] ed. Miceli, Rom 1993) diese Verbindung her:

Gli *Accidenti* dell'Opera saranno *Prigionie, Stili, Veleni, Lettere, Caccie d'Orsi, e di Tori, Terremoti, Saette, Sagrifizi, Saldi, Pazzie*, etc., imperciocché da tali *impensate cose* il popolo resta oltremodo *commosso*: e se mai si potesse introdurre una *Scena* nella quale alcuni degli *Attori si mettessero a sedere ed altri a dormire in un Bosco, o Giardino, nel qual Tempo gli venisse insidiata la Vita, e si risvegliassero...*, ciò sarebbe un toccare l'estremo della meraviglia (33).

Beginnend mit der Zeit des Sturm und Drang, wird in der Romantik dann das Konzept einer Entrückung aus der Alltagsrealität und die Schaffung einer Gegenwelt mit Oper verknüpft:

Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (posthum Wien 1806): Da die Oper eine Erfindung der üppigsten Phantasie ist; da sich Pracht, Heroismus, Leidenschaft, Wunderbares, Imaginationsgeburten, und Ideale, aus Ariosts Welten, oder aus Ovids Verwandlungen, die leichtfertigsten, und schauervollsten Scenen, mit ihr vereinigen lassen; so hat der Tonsetzer hier ein ungeheures Feld vor sich. Was die Seele packt, erschüttert, und mit sich fortreisst; was die Schwingkraft der Imagination befeuert; was das Herz rührt und bewegt; ja selbst was Schrecken und Entsetzen hervorbringt, liegt im Gebiethe der Oper (348);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Nannten wir das Heimathsland der Oper das Reich der Phantasie, die Darstellung eine ideale, ist damit zugleich zugestanden, daß der Stoff für sie nicht sowohl in der beengten Wirklichkeit, als vielmehr im freien Spiel der Phantasie für ein böheres Interesse des Geistes, der gern die Schranken der Gegenwart überfliegt, nicht für bloße Unterhaltung, gewonnen wird. Dahin gehört namentlich das Nichtconventionelle, das Wunderbare, das Märchenhafte. Kein Verständiger wird das Wunderbare und das die Wirklichkeit Ueberragende vom Kunstgebiete, welchen Namens es sey, ausschließen wollen... Die Welt, in welcher der Operndichter seine Gegenstände findet, ist also eine idyllische, eine mythische, eine zauberische (600);
Die Sphäre, in welcher die durch Handlung bethätigten Personen sich bewegen, liegt für die Oper, wie sie seyn soll, außer der Wirklichkeit und sie selbst reden ihre eigenthümliche Gefühlssprache (618);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Oper*: Die Musik ist... vermögend, Lokaltöne und Naturtöne aufzunehmen und künstlerisch zu verwerthen, und dadurch den Ort näher zu charakterisiren... Daher liefert die Welt des Wunderbaren auch viel günstigere Stoffe für die Oper, wie für das recitirende Schauspiel (339).

F. Busoni knüpft in Abkehr von den Idealen des Verismus an das Prinzip des Wunderbaren an, wenn er für die Oper die „Idee des übernatürlichen Stoffes" und die Schaffung einer „Scheinwelt" fordert. Später weist er sogar auf ein kultisch-zeremonielles Potential der Oper hin:

Von d. Zukunft d. Oper (März 1913): Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubhafte, Unwahre, Unwahrscheinliche, gestellt sein müssen; auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden... Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes... Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist (*Von d. Einheit d. Musik*, Bln 1922, 189 ff.);
Entwurf eines Vorw. zur Partitur d. „Doktor Faust" enthaltend einige Betrachtungen über d. Möglichkeiten d. Oper (August 1921): An das alte Mysterium wieder anknüpfend, sollte die Oper zu einer un-alltäglichen, halb-religiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltsamen Zeremonie sich gestalten (loc. cit. 319).

Anders bemühen sich im 18. Jh. die der Aufklärung verpflichteten Enzyklopädisten, die opéra vom ‚Merveilleux' zu reinigen, da dieses für sie die Nicht-Realität, die bloße Illusion bedeutet. Für J.-J. Rousseau beispielsweise ist die opéra seiner Zeit auch deshalb zu einem gleichermaßen rührenden wie majestätischen Schauspiel geworden, weil opéra nun nicht mehr mit dem Wunderbaren in Verbindung gebracht werde:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Opera*: Alors l'*Opera*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles (347).

Im Zuge aufklärerischen Denkens werden auch Natürlichkeit und Vernünftigkeit zu Leitbegriffen der ästhetischen Diskussion. Für die in aufklärerischen Traditionen stehenden Anhänger einer aristotelisch ausgerichteten Poetik sind ästhetische Diskussionen über die Gattung vielfach mit einer tiefgreifenden Kritik verbunden, in der die Oper als unvernünftig, unnatürlich, unwahrscheinlich und ohne kathartische Wirkung charakterisiert und gleichsam als mißglückte Tragödie beurteilt wird. Ch. de Saint-Evremond begründet seine ablehnende Haltung gegenüber der Oper damit, daß es wider die Natur sei, ein ganzes Schauspiel von Anfang bis Ende singen zu lassen, insbesondere Dialoge und Unterredungen:

Sur les Opera. A Mr. le Duc de Buckingham (1677): Il y a une autre chose dans les Opera, tellement contre la nature, que mon Imagination en est blessée; c'est de faire chanter toute la Piéce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étoient ridiculement ajustées pour traiter en Musique, et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie... Tout ce qui est de la conversation et de la conference, tout ce qui regarde les intrigues et les affaires, ce qui appartient au conseil et à l'action, est propre aux Comédiens qui recitent, et ridicule dans la bouche des Musiciens qui le chantent (zit. nach: *Œuvres mêlées*, hg. von L. de Nardis, Rom 1966, 358 f.).

Opéra definiert Evremond in ironisch-kritischer Weise als „un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant Ouvrage" (360).
Anhänger der Aufklärung aus dem Leipziger Kreis um Gottsched greifen Evremonds Gedanken auf, wenn sie gegen die mit Oper bezeichnete Gattung argumentieren:

M. Misson, *Reise nach Italien* (Lpz. 1713), *17. Schreiben, von Venedig*: Uberhaupt mag ich die operen nicht beurtheilen, ungeachtet mich allezeit in gewissen stücken derselben verschiedenes mißvergnügt gemacht, so mir wider die wahrscheinligkeit und vernunfft zu lauffen geschienen (313);
D. Ludwig, *Versuch eines Beweises, daß eine Oper nicht gut seyn könne* (Lpz. 1734), 7. Stück: Sehe ich im Gegentheil die Singespiele oder Opern an; O was vor eine wundervolle Veränderung nimmt den Zuschauern die Sinnen ein! Sie sind nicht fähig dem Verstande was zu thun zu geben... Wollte man auch die Opern eben so ordentlich und

regelmäßig vorstellen, als die Trauer- und Lustspiele; wollte man alle Veränderungen und Maschinen des Schauplatzes verwerfen: O so würde doch die einzige Musik, als welche der wesentliche Theil derselben ist, den lehrenden Endzweck verhindern (zit. nach: *Beyträge zur Critischen Historie d. Dtsch. Sprache, Poesie u. Beredsamkeit*, Lpz. 1734, 654);
Nun muß ich auch zeigen, daß die Opern oder Singspiele die Leidenschaften nicht reinigen können (656);
...und [ich] glaube auch hernach erwiesen zu haben, daß es in der Oper wieder den Endzweck theatralischer Gedichte sey, nemlich wieder das Lehren und die Reinigung der Leidenschaften (660);
Ich schlüsse, und glaube genugsam erwiesen zu haben, daß die Oper nichts natürliches, nichts verständiges und nichts nützliches sey (661);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [4]1751): Wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen, so müssen wir uns einbilden, wir wären in einer andern Welt: so gar unnatürlich ist alles. Die leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebete, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfodert (739).

Für den Reformer Chr. W. Gluck gewinnt das Verständnis von opera Kontur vor der Folie der zeitgenössischen, durch Mißbräuche entstellten opera italiana. Dabei charakterisiert Gluck in der Vorrede zur ital. Fassung der *Alceste* (Wien 1769) seine Vorstellung von opera mit Schlagworten wie semplicità, chiarezza, verità und naturalezza:

Quando presi a far la Musica dell'Alceste mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità de Cantanti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pomposo, e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più nojoso... Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicita; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche nuovità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall'espressione... Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città così illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e la naturalezza sono i gran principj del bello in tutte le produzioni dell'arte (o. S.).

Vielfach ist der Diskurs über Oper außerdem an die ausdrückliche Hervorkehrung des Kunstcharakters gekoppelt, so beispielweise bei G. W. Fr. Hegel, der den Vorwurf, „das Singen in Dramen sei überhaupt unnatürlich", nicht gelten läßt, sondern Oper vielmehr in den Kontext einer aus den Gesetzen der Wirklichkeit herausgehobenen, höheren „Kunstwelt" stellt:

Vorlesungen über d. Ästhetik (zw. 1818 u. 1828/29) III: Einen selbständigen Standpunkt hat dagegen die dramatische Musik... in der modernen Oper, Operette usf. gewonnen... In der eigentlichen *Oper...*, die eine ganze Handlung durchweg musikalisch ausführt, werden wir ein für allemal aus der Prosa in eine höhere Kunstwelt hinüberversetzt, in deren Charakter sich nun auch das ganze Werk erhält, wenn die Musik die innere Seite der Empfindung, die einzelnen und allgemeinen Stimmungen in den verschiedenen Situationen, die Konflikte und Kämpfe der Leidenschaften zu ihrem Hauptinhalt nimmt, um dieselben durch den vollständigsten Ausdruck der Affekte nun erst vollständig herauszuheben (ed. Bassenge, Bln u. Weimar [4]1985, II, 319).

(4) Ebenfalls seit dem 17. Jh. verbinden sich mit dem Ausdruck opera verschiedene FUNKTIONEN. Oftmals wird opera als Unterhaltung und die Sinne ansprechendes Spiel oder (Karnevals-)Vergnügen gewertet, wobei gerade die Verteidiger der Gattung häufig ihren fiktiven Charakter hervorheben (beispielsweise B. Feind, *Dtsch. Gedichte*, Stade 1708, *Gedancken von d. Opera*, 77 f.). P. d'Ortigue de Vaumorière, einer der ersten Nicht-Italiener, der 1683 in einem Brief an Mr. de Chassebras de Cramailles den venezianischen Bühnenbetrieb schildert, beschreibt die Vergnügungen (divertissemens) des Karnevals in Venedig und sieht darin einen Gegensatz zur Regelgemäßheit und Wahrhaftigkeit der franz. Opernform:

Lettres sur toutes sortes de sujets ([1689] Brüssel [5]1709): Le Carnaval de Venise dont on parle tant par toute l'Europe, est, à proprement parler, un assemblage de plusieurs divertissemens que l'on ne permet en Public, que dans ce tems-là, à moins qu'il n'arrive quelque sujet d'une réjouissance extraordinaire. Ces divertissemens consistent en Comedies, en Opera, Réduits, Bals et Festins; en Courses, Combats de Taureaux, Danseurs de cordes, Marionettes, Bâteleurs et Farceurs (zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1981, 97);
Pour ce qui regarde la maniere dont on traite les sujets, je vous dirai que l'on ne cherche ici que ce qui peut servir à plaire et à surprendre. On se mocque de la regularité; on ne s'attache ni à l'Histoire, ni à la Chronologie... (100).

Vaumorières nennt opéra hier zusammen mit anderen Lustbarkeiten wie Redouten, Bällen, Festen, Umzügen oder Stierkämpfen und betont, daß man in der Oper vergnügen (plaire) und überraschen (surprendre) wolle. Auch das folgende Zitat weist auf den Unterhaltungs- und Belustigungscharakter der Oper hin:

Feind, *op. cit.*: Alle diese *sujets* [sc. der Pastoralen, Elegien, Satyren] sind mit einander in den Schau-Spielen *combinirt*, und ihr Endzweck ist: entweder unter einer Fabel, Verhüllung einer erdichteten Begebenheit, oder allein natürlicher Vorstellung warhaffter Geschichte, das Volck auf eine angenehme Art zu unterrichten und zu belehren, anbey hauptsächlich den Nutzen mit, durch und in der Belustigung zu verknüpffen (102).

Der Aspekt des Vergnügens wird schließlich ebenso von denen in den Vordergrund gestellt, die an Gottscheds ablehnender Haltung gegenüber der Oper Kritik üben:

L. Fr. Hudemann, *Gedanken von d. Vorzügen d. Oper vor Tragedien u. Comedien*, in: L. Mizler, *Mus. Bibl.* II,3 (Lpz.

1742): Opern sind ausser allem Zweifel eine der grössesten Gemüths-Belustigungen, deren sich unsere Zeiten zu erfreuen haben... Die Ursache des sodann in einer Oper steckenden rührenden Wesens entspringet daraus: daß sie sowol dem Gesicht... als dem Gehör... ein völliges Genügen tuht. Jener Sinn wird nicht allein durch eine anständige Stell und Gebehrdung der Recitirenden, sondern auch durch die Schönheit der Maschinen, und deren vielfache Veränderung; dieser aber sowol durch den poetisch-edlen Ausdruck, als die denselben stärkenden Melodien, imgleichen durch die wollautenden Stimmen der Singenden gereizet (122).

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird mit opera explizit auch das Prinzip der Affektdarstellung verknüpft. Dieser ästhetische Leitbegriff ist zwar in Italien bereits seit dem frühen 17. Jh. in der Diskussion um mus. Bühnenwerke präsent, wird aber, da opera als Fachwort in Italien im 17. Jh. nur selten vorkommt, in seiner unmittelbaren Kopplung an opera erst gegen Ende des 17. Jh. und häufig außerhalb Italiens greifbar. Elmenhorst übernimmt den Leitbegriff „Affect", Mattheson dagegen, der sich vielfach mit Konzeptionen der neuen Gattung auseinandersetzt, transformiert die ital. Formel „affetto muovere" im Dtsch. in die Wendung „lebhaffte Ausdrückung aller vorkommenden Gemüths-Neigungen":

H. Elmenhorst, *Dramatologia Antiquo-Hodierna. Das ist: Ber. von denen Oper-Spielen* (Hbg 1688): In den *Oper*-Spielen redende führen ein die *Affecten* dererjenigen, welcher Person sie vorstellen (134);
J. Mattheson, *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Es hat demnach derjenige, welcher eine Opera mit Melodien versehen will, auf nichts so sehr zu sehen, als auf die lebhaffte Ausdrückung aller vorkommenden Gemüths-Neigungen (104).

Neben bewegen (movere) erwähnt Rauch als weitere intendierte Ziele von opera auch lehren (docere) und „erlüstigen" (recreare):

Chr. Rauch, *Theatrophania...* (Hannover 1682): Das ist eine lebhaffte Vorstellung einer wahren Geschicht, oder einer Sache, die warhafftig geschehen könte, auch einer Fabel, durch Sing- und Seytenspiel vorgebracht, der Zuhörer Gemüther zu bewegen, zu lehren, und zu erlüstigen (16; vgl. oben, I. (3)(d)).

Im 19. Jh. nennt I. Fr. Mosel (*Versuch einer Ästhetik d. dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813; ed. Schmitz, München 1910) als erklärtes Ziel der Oper, „auf das Herz, auf die Leidenschaft der Zuhörer zu wirken", und wendet sich – später bei R. Wagner benutzte Formulierungen vorwegnehmend – gegen eine Opernkomposition, in der die Musik isoliert von der Poesie und somit lediglich „als Mittel, Töne auszudrücken", betrachtet wird (21):

Ausdrucksvoll wird die dramatische Musik sein, wenn der Tonsetzer... nie vergißt, daß die Musik nicht der Zweck, sondern nur das Mittel zum Zwecke der Oper sei, der darin besteht, Rührung, Leidenschaften und Teilnahme zu erwecken (36).

Auch J.-J. Rousseau und P. Lichtenthal halten die Darstellung der „sentimenti" für die zentrale Aufgabe der Oper:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Opera*: L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique; & l'illusion, qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*Opéra* moderne est établi (345);
Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle* (Mailand 1831): Il *dramma in musica* è un poema lirico-drammatico rappresentato colla musica, che nella sua essenza è lirica. Il suo ufficio non è di rappresentare da capo a fine un'azione co' varj suoi intrecci, quanto piuttosto i sentimenti che accompagnano l'azione. L'opera non è perciò senza azione, solo che il suo progresso, sviluppo e scioglimento non vengono rappresentati immediatamente per se stessi, ma mediante il sentimento de' rispettivi personaggi (336).

Der gegen J. Chr. Gottscheds Kritik an der Gattung argumentierende Hudemann (*op. cit.*) gibt der Oper vor den „heutigen Tragedien und Comedien" unter anderem deshalb den Vorzug,

weil in einer Oper überhaupt weit mehr Veränderungen als in Tragedien und Comedien vorfallen: daher nach dem gemeinen Sprich-Wort: *Variatio delectat*, jene mehr als diese vergnügen muß. Denn so zeiget sich in der Oper nicht allein bey einer jeden Handlung ein neu-geschmückter Schau-Platz, sondern es machet gleichfalls Poesie und Music die anmuthigsten Abwechselungen (125 f.).

III. R. Wagners Kritik um 1850 an der Gattung Oper und den Zuständen auf den Opernbühnen seiner Zeit wirkt sich auf die Verwendung der Bezeichnung in der Folgezeit aus und auch auf die Aura, die diesem Begriff seither anhaftet. Einerseits führt die von Wagner konstatierte Krise der Gattung zu einer zeitweisen Abkehr von der Bezeichnung, die bisweilen zu einem Synonym all dessen wird, was die neue Musik zu überwinden sucht. Andererseits tragen vielfältige NEUKONZEPTIONEN im 20. Jh. dazu bei, das Fachwort Oper zu rehabilitieren.
Dabei zeichnet diesen Ausdruck im 19. und insbesondere im 20. Jh. große Beliebigkeit und terminologische Unschärfe aus. Im Zuge eines gewandelten Musikbegriffs treten – auch im Blick auf den Ausdruck Oper – seit dem 19. Jh. verstärkt sachgeschichtliche Überlegungen an die Stelle von Begriffsdefinitionen. Angesichts einer überwältigenden Fülle von Werken, die als Oper gekennzeichnet sind, ist der Begriff allgemeinverständlich geworden. Dabei ist der damit benannte Sachverhalt im 20. Jh. mehr denn je schillernd. Zahlreiche Bedeutungsnuancen zwischen den Polen einer losen Verbindung von Text und Musik und einer innovativen Kunstgattung lassen sich ausmachen. So verwundert es nicht, daß die Diskussion um die Dignität der Oper auch im 20. Jh.

mit Vehemenz geführt wird und daß Komponisten und Musiktheoretiker den Begriff – an avantgardistische Tendenzen gekoppelt – erneut verwenden.

(1) Zur Oper und zum Opernbetrieb seiner Zeit geht R. Wagner auch dergestalt auf Distanz, daß er für seine Werke den Ausdruck Oper ablehnt. Statt dessen verwendet er seit um 1850 die Bezeichnung MUSIKALISCHES DRAMA. Als Übersetzung von dramma per musica ist dieser Begriff bereits seit der 2. Hälfte des 18. Jh. in Deutschland üblich (vgl. oben, I. (2)). Dabei vollzieht sich Wagners Abkehr vom Ausdruck Oper hin zur Konzeption eines „konzentrirten, d. h. wirksameren musikalischen Dramas" (Brief vom 29.6. 1845; *Sämtliche Briefe* II, hg. von G. Strobel u. W. Wolf, Lpz. 1970, 439) schrittweise und in vielfältigen Bedeutungsnuancierungen.
In seiner Schrift *Oper u. Drama* (Lpz. 1852) begründet er seine ablehnende Haltung gegenüber dem Ausdruck Oper und der mit ihm bezeichneten Sache. Wagners Polemik richtet sich sowohl gegen die Auswahl der dramatischen Stoffe als auch gegen deren mus. Ausgestaltung, insbesondere deren Darstellung auf der Bühne. Das dramatische Opernlibretto sieht er im Kontrast zur klassischen Tragödie. Die Oper apostrophiert er als „das wunderliche Wesen, welches hier unter der Zucht der Gesangsvirtuosen gedieh" (*Über d. Benennung „Musikdrama"*, 1872; Gesammelte Schriften u. Dichtungen IX, Lpz. [4]1907, 305).
Wagners Hauptvorwurf richtet sich jedoch gegen die Verkehrung der Rolle, die in der Oper seiner Zeit der Musik zugedacht ist. Das „Mittel des Ausdruckes (die Musik)" wird „zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht":

Oper u. Drama (loc. cit.) I: *Die Oper u. d. Wesen d. Musik*: Sagte ich nun zu Anfang, der Irrthum im Kunstgenre der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war", – so müssen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinns, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, dahin bezeichnen, *daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Drama's bedingen wollte* (Gesammelte Schriften u. Dichtungen, loc. cit., III, 307 f.).

Mit dieser Umkehr von Zweck und Mittel geht für Wagner ein Zerfall in einzelne Gesangsnummern einher, dem die Komponisten durch Anlage und Struktur ihrer Werke Vorschub leisten, außerdem wird dadurch der eitlen Effekthascherei auf der Bühne Tür und Tor geöffnet. Solche Konnotationen lassen Wagner die Bezeichnung Oper für seine Konzeption nicht akzeptabel erscheinen:

op. cit. III: *Dichtkunst u. Tonkunst im Drama d. Zukunft*: In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik (IV, 201);
Über d. Operndichten u. Komponieren im besonderen (1879): Für den verständigen Zuschauer trat in solchen Opern [Singspielen] der gesprochene Dialog oft zur wahren Erfrischung ein... Nun aber hieß es: „Oper"; die Gesangsstücke dehnten sich aus, Arien wechselten mit mehrstimmigen „Ensemble"-Nummern, und endlich das „Finale" ward dem Musiker mit allem Texte zur Verfügung gestellt. Diese einzelnen „Nummern" mußten nun alle für sich effektvoll sein: die „Melodie" durfte darin nicht aufhören, und die Schlußphrase mußte aufregend, auf den Beifall hinwirkend sich ausnehmen (Sämtliche Schriften u. Dichtungen X, Lpz. [6]1912, 165).

Auch die Bezeichnung „Musikdrama" lehnt Wagner für seine Werke ab, fürchtet er doch, daß die Theater im Sog gängiger Opernpraxis aus einem solchen Werk „doch wieder eine ‚Oper' machen", zumal er bei dieser Bezeichnung sprachlich den Hauptakzent beim Drama sieht:

Über d. Benennung „Musikdrama": Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung [sc. Musikdrama] war dagegen wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches Drama. Die geistige Betonung des Wortes fiele somit auf das Drama, welches man sich vom bisherigen Opernlibretto verschieden dachte, und zwar namentlich darin verschieden, daß in ihm eine dramatische Handlung nicht eben nur für die Bedürfnisse der herkömmlichen Opernmusik hergerichtet, sondern im Gegentheile die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte. War nun das „Drama" hierbei die Hauptsache, so hätte dieses wohl gar der „Musik" vorangestellt werden müssen, da diese durch jenes näher bestimmt wurde, und... hätten wir nun „Dramamusik" sagen müssen (loc. cit., 303 f.);
So mußte ich denn... verdrießlicher Weise mich entschließen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts Anderes als Opern kennen, und, man gebe ihnen ein noch so korrektes „Musikdrama", doch wieder eine „Oper" daraus machen. Um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des Bühnenfestspieles, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe (307).

Dagegen bedeutet die Benennung „musikalisches Drama" wenige Jahre später für Wagner eine endogene Erweiterung der Ausdrucksmittel klassischer Instrumentalmusik wie auch – auf der anderen Seite – der Ausdrucksmittel des Dramas:

Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama (1879): ...die reine Instrumentalmusik genügte sich nicht mehr in der gesetzmäßigen Form des klassischen Symphoniesatzes, und suchte ihr namentlich durch dichterische Vorstellungen leicht anzuregendes Vermögen in jeder Hinsicht auszudehnen; was hiergegen reagierte, vermochte jene klassische Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen, und sah sich genötigt, das ihr durchaus Fremde selbst in sich aufzunehmen

und dadurch sie zu entstellen. Führte jene erstere Richtung zum Gewinn neuer Fähigkeiten, und deckte die gegen sie reagierende nur Unfähigkeiten auf, so zeigte es sich, daß grenzenlose Verirrungen, welche den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener Fähigkeiten nur dadurch ferngehalten werden konnten, daß diese Richtung selbst offen und unverhohlen sich dem Drama zuwandte. Hier war das dort Unausgesprochene deutlich und bestimmt auszusprechen, und dadurch zugleich die „Oper" aus dem Banne ihrer unnatürlichen Herkunft zu erlösen. Und hier, im so zu nennenden „musikalischen" Drama ist es nun, wo wir mit Besonnenheit klar und sicher über die Anwendung neugewonnener Fähigkeiten der Musik zur Ausbildung edler, unerschöpflich reicher Kunstformen uns Rechenschaft geben können (Sämtliche Schriften u. Dichtungen X, 183 f.).

Die Ablösung des Begriffs Oper vollzieht sich bei Wagner insbesondere unter Bezug auf seine Konzeption des *Ring d. Nibelungen* in den Jahren 1848 bis 1852. Daß Wagner *Siegfried's Tod* 1848 in der Erstschrift des Textbuchs als „Oper" bzw. als „Große Heldenoper" bezeichnet, im Jahr 1850 jedoch als Tragödie, daß er ferner seine Schrift *Oper u. Drama* noch 1850 mit der Umschreibung „das wesen der oper" charakterisiert (Brief an Fr. Liszt, 8.10.1850; zit. nach: *Sämtliche Briefe* III, loc. cit. 1975, 439), seinen *Ring d. Nibelungen* im Jahr 1852 dagegen ein „Bühnenfestspiel" (Brief an Th. Uhlig, 14.10.1852; loc. cit. V, 1993, 79), steht für eine schrittweise Distanzierung von der Bezeichnung Oper.

(2) Enger denn je wird im 20. Jh. die Kopplung von Oper und Theater gesehen. So erfährt das Fachwort Oper eine vielfältige Erweiterung des Bedeutungsinhalts im Sinne von MUSIKALISCHEM THEATER ODER MUSIKTHEATER. Dabei ist die für die Oper kennzeichnende Dualität von Drama und Musik aufgehoben zugunsten des umfassender verstandenen Begriffs des Theaters. Eine solche Interpretation kündigt sich bereits bei P. Bekker an, dem zufolge „Oper nicht im Sinne eines literarischen Begriffes, sondern Oper im Sinne der lebendigen Erscheinung, also Oper als Theater" zu deuten ist (*Das Operntheater*, Lpz. 1931, IX).

Der bereits oben, in Abschn. III. angesprochene Mangel an terminologischen Bestimmungen bewirkt im Blick auf die in Rede stehende Benennung, daß sie im 20. Jh. als freigegeben für individuelle Festlegungen erscheint. Erst durch die damit bezeichnete Sache, d. h. das jeweils individuelle Werk, gewinnt der Begriff Kontur. Die den Ausdruck Oper spezifizierenden Schlagworte und Begriffsprägungen lassen sich deshalb häufig nicht verallgemeinern: Sie können nicht ohne weiteres auf andere Werke bzw. andere Komponisten übertragen werden, zumal in einer Zeit, in der Gattungsgrenzen mehr und mehr aufgehoben scheinen.

(a) Bereits in den 1920er Jahren entwickelt K. Weill ein Konzept der EPISCHEN OPER, das den Entwurf eines epischen Theaters von B. Brecht zu parallelisieren sucht. Der Ausdruck Oper erfährt dabei von Weill (*Über d. gestischen Charakter d. Musik*, 1929, in: *Musik u. Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von St. Hinton u. J. Schebera, Bln 1990, 63 f.) eine Neudeutung, indem er ihn an den „gestischen Charakter der Musik" koppelt und außerdem als „musikalisches Theater" kennzeichnet. Einen „gestischen Charakter" konnotiert Oper für Weill im Anschluß an Überlegungen Brechts, weil in ihr die Musik die Fähigkeit einer gestischen Fixierung und Verdeutlichung des Vorgangs auf der Bühne gewinnt und gleichsam aus sich heraus den Gestus der Darsteller artikuliert. Die Benennung musikalisches Theater wird von Weill zum einen als ein das Phänomen Oper in seinen verschiedenen Ausprägungen umfassender Oberbegriff, zum anderen in Abgrenzung und Erweiterung der „Oper im traditionellen Sinne" verwendet (*Mus. Theater*, 1942, in: *Ausgewählte Schriften*, hg. von D. Drew, Ffm. 1975, 90; zu den Bezeichnungen musikalisches Theater bzw. Musiktheater vgl. von Blumröder 1990, 33 ff.). Weills Konzeption bezieht den Zuschauer nicht als einen Genießer, sondern vielmehr als jemanden ein, der einen Bericht entgegennimmt. Weill argumentiert dabei gegen die Verwendung des Begriffs Oper „im musealen Sinne" und entwirft das Konzept einer „epischen Oper", die Distanz schafft, um eingefahrene Gewohnheiten aufzubrechen, und die er im Gegensatz zur Oper im traditionellen Sinn auch als die „moderne" oder „neue Oper" bezeichnet:

Über d. gestischen Charakter d. Musik: Ich setze dabei jene Form des Theaters als gegeben voraus, die mir für eine Oper in unserer Zeit die einzig mögliche Grundlage zu bieten scheint. Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben... Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der... eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß. Dieses Theater will zeigen, was der Mensch tut... Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, daß der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf... Die Form der Oper ist ein Unding, wenn es nicht gelingt, der Musik im Gesamtaufbau und in der Ausführung bis ins einzelnste eine vorherrschende Stellung einzuräumen. Die Musik der Oper darf nicht die ganze Arbeit am Drama und seiner Idee dem Wort und dem Bild überlassen, sie muß an der Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt sein. Und da es sich im Theater von heute um die Darstellung des Menschen handelt, so muß auch die Musik einzig auf den Menschen bezogen sein... sie [sc. die Musik] kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt... Natürlich ist gestische Musik keineswegs an den Text gebunden... (loc. cit., 63 ff.);
Situation d. Oper. Gespräch zw. Weill u. Strobel (1931): Die moderne Oper entwickelt sich zu einem eigenen Typus

hin. Die bisherigen Phasen dieser Entwicklung haben gewisse Stilelemente herausgebildet, die allein noch nicht den Begriff der neuen Oper ausmachen, sondern nur Teile einer Gesamtentwicklung bedeuten. Solche Stilelemente sind: die epische Aufrollung eines Vorgangs, der Verzicht auf illustrative Wirkung der Musik, die Desillusionierung der Szene, die Beseitigung des falschen Pathos, die dramaturgische Auswertung der absoluten musikalischen Form usw. (*Musik u. Theater*, loc. cit., 312);
Zeitoper (1928): Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben... sie setzt erst an den statischen Momenten der Handlung ein, und sie kann daher (wenn sie an den richtigen Stoff gerät) ihren absoluten, konzertanten Charakter wahren (ibid., 50);
Mus. Theater: Ich bin überzeugt, daß die Oper im traditionellen Sinne mit Wagner, Strauss und deren Nachfahren ihr Ende gefunden hat. Man muß selbstverständlich das Beste der vergangenen Epoche konservieren; man kann den Weg aber nicht weiter fortsetzen. Wir haben „Oper", „Operette" und „Singspiel". Die mir vorschwebende *neue* Form ist richtiges, lebendiges, modernes „Musikalisches Theater", in dem die Musik nach Ausdehnung und innerer Bedeutung gleichberechtigter Partner ist (loc. cit., 90).

Zur Benennung der neuen Form der Oper hat Weill auch den zum Schlagwort gewordenen Ausdruck Zeitoper benutzt. Für Weill verbindet sich damit primär eine die betreffende Zeit charakterisierende Wahl des Stoffes und der Ausdrucksmittel, durch die somit ein Zeitspiegel entsteht, „der das Leben in der gleichen Vergrößerung oder Verkleinerung wiedergibt, wie es in Wirklichkeit erscheint" (*Zeitoper*, loc. cit., 49).

(b) Trotz der im 20. Jh. wirksamen Individualisierung des Fachworts lassen sich auch allgemeinere Verwendungszusammenhänge aufzeigen. So wird Oper in der zweiten Hälfte des 20. Jh. als Musiktheater verstanden, das sich durch Einschluss aller neuen Entwicklungen der Bühnenkünste auszeichnet. In seinen Überlegungen zur Zukunft der Oper geht beispielsweise B. A. Zimmermann 1965 vom Begriff einer pluralistischen Oper aus, in der sich vielfältige Kunstgattungen zu einem totalen Theater vereinigen:

Zukunft d. Oper. Einige Gedanken über d. Notwendigkeit d. Bildung eines neuen Begriffes von Oper als Theater d. Zukunft (1965): Oper als totales Theater... Wenn dergestalt von Oper die Rede ist, so ist an eine Oper zu denken, besser noch: an ein Theater, unter dem ich die Konzentration aller theatralischen Medien zum Zwecke der Kommunikation an einer eigens dafür geschaffenen Stätte verstehe. Mit anderen Worten: Architektur, Skulptur, Malerei, Musiktheater, Sprechtheater, Ballett, Film, Mikrophon, Fernsehen, Band- und Tontechnik, elektronische Musik, konkrete Musik, Zirkus, Musical und alle Formen des Bewegungstheaters treten zum Phänomen der pluralistischen Oper zusammen (*Intervall u. Zeit*, hg. von Chr. Bitter, Mainz 1974, 41).

Das Bestreben, überkommene Gattungsstrukturen aufzubrechen, kommt auch in der Entwicklung von Oppositionsformen zum Ausdruck. G. Ligeti beispielsweise konzipiert mit seinem Werk *Le Grand Macabre* (1978) eine von ihm so bezeichnete „Anti-anti-Oper":

Zur Entstehung d. Oper „Le Grand Macabre" (Melos/NZfM IV, 1978): Auch wurde mir allmählich deutlich, daß ich die Idee der nicht-begrifflichen Texte nicht weiter verfolgen werde: zu sehr wurde diese Art von Textkomposition während der 60er Jahre abgenutzt. Ich brauchte nicht nur eine klar verständliche Handlung, sondern auch einen ebenso klar verständlichen, gesungenen und gesprochenen Text: aus der „Anti-Oper" wurde allmählich „Anti-anti-Oper", also, auf einer anderen Ebene, wieder „Oper". Festgehalten habe ich an der Idee des über-farbigen, comicartigen musikalischen und dramatischen Geschehens: Charaktere und Bühnensituationen sollten direkt, knappgehalten, unpsychologisch und verblüffend sein – das Gegenteil der Literatur-Oper. Handlung, Situationen, Charaktere sollten durch die Musik zum Leben erweckt werden, Bühnengeschehen und Musik sollten gefährlich-bizarr, ganz übertrieben, ganz verrückt sein: Die Neuartigkeit dieses Musiktheaters sollte sich nicht in den Äußerlichkeiten der Aufführung, sondern im Inneren der Musik, durch die Musik manifestieren (91).

Ligeti versteht die „Anti-anti-Oper" *Le Grand Macabre*, in der eine unpsychologische Bühnenhandlung aus der Musik heraus entsteht, als Kontrapost zur Literaturoper (vgl. unten, III. (3)). Bereits in den 60er Jahren hat Ligeti mit seinen *Aventures* und *Nouvelles Aventures* Werke komponiert, die er als „eine Art imaginärer Oper" bezeichnet. Auch in dieser Phase seines Schaffens versteht er Oper – unabhängig von gattungstechnischen Zuordnungen – als Kontext dramatischer Entwicklungen, die sich „innerhalb der Musik" abspielen und vielfach verfremdende Wirkung haben:

Beitr. zum Programmheft zur Hamburger Aufführung von *Aventures* u. *Nouvelles Aventures* (1966): Die eigentliche musikalische Komposition bildet mit der Laut-Komposition eine unzertrennbare Einheit: der Text wird durch die Musik vermittelt, die Musik durch den Text... Durch die semantisch unverständliche, jedoch affektiv deutlich verständliche musikalisch-phonetische Struktur wird eine im konkreten Sinn zwar rätselhafte, von der Seite menschlicher Ausdruckscharaktere und Verhaltensweisen her betrachtet aber durchaus sinnvolle dramatische Handlung angedeutet. Wir erleben eine Art imaginärer Oper: abenteuerliche Peripetien virtueller Personen auf einer virtuellen Bühne. Die Situation ist dabei umgekehrt wie im Theater: die Handlung findet nicht auf einer Bühne statt, die Musik wird nicht durch agierende Personen vermittelt; vielmehr werden Bühne und Bühnenhelden erst durch die Musik evoziert, wobei jeder einzelne Sänger eine Vielzahl irrealer Personen darstellt – nicht die Musik spielt zu einer Oper, sondern eine ‚Oper' spielt sich innerhalb der Musik

ab (zit. nach: K. W., *Ligetis Abenteuer u. neue Abenteuer im „neuen werk"*, Melos XXXIII, 1966, 242).

Ähnlich verfährt W. Rihm (*Phantasien zur Oper*, 1991; *ausgesprochen* II, hg. von U. Mosch, Winterthur 1997), der dem „Abopern" (36) in traditionellen Musik-Text-Konstellationen die im Grunde handlungslose „Oper" entgegenstellt, in der keine Vertonung von Worten und Handlungen stattfindet, sondern in der alles aus der Musik selbst entsteht:

Eigentlich sind Opern aus sich heraus handlungslos. Alles, was geschieht, ist bereits Musik und Zeichen für musikalischen Vorgang. Keineswegs betont und vertont ein Komponist Worte und Handlungen. Er komponiert für das Musiktheater eine *Musik*, die aus Worten, Handlungen, Klängen, Bildern, Melodien, Geräuschen, Licht und Dunkel besteht. Alles, was in diesem Ablauf erscheint, *ist* Musik (40).

Eine Vision von „moderner Oper" deutet auch P. Boulez an, wenn er in einem Interview mit der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* vom 25.9.1967 die konventionelle Oper ablehnt und ihr die „moderne Oper" gegenüberstellt, für die er „eine strukturelle Mischung von Technik, Ästhetik und Dramaturgie" postuliert:

Da kommen wir auch zu einem weiteren Grund, warum es heute keine moderne Oper gibt. Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von außen; innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, da kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaubwürdig. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, daß dies die eleganteste wäre? (zit. nach: Melos XXXIV, 1967, 435);
Ich habe mit Jean Genet Gedanken ausgetauscht. Er ist einer jener außergewöhnlich begabten Schriftsteller, die zu einer Synthese von Theater und Musik fähig wären, die nicht nur vom ästhetischen und vom dramatischen Standpunkt ausgehen, sondern die moderne Musik und modernes Theater miteinander verklammern könnten... Er [sc. Genet] sprach davon, die Gesten des Dirigenten in das Stück einzubeziehen, um die Anwesenheit der Musik zu rechtfertigen. Also nicht nur ein Dirigent, der außerhalb der Bühne dirigiert. Denn eine moderne Oper muß, glaube ich, eine strukturelle Mischung von Technik, Ästhetik und Dramaturgie sein (433).

Nur über die Destruktion der eingespielten Operntraditionen findet auch H. Holliger zur Form der Oper. In seiner Oper *Schneewittchen* (1998) nach einem gleichnamigen Text von R. Walser setzt er herkömmliche Verfahren der Oper ein, um die durch sie evozierten Publikumserwartungen zu enttäuschen. Sein Ziel dabei ist jedoch, die dem Text immanenten labyrinthisch sich verzweigenden Verständnisebenen mit mus. Mitteln hörbar zu machen:

Ein schlafwandlerischer Umgang mit Struktur. M. Kunkel im Gespräch mit H. Holliger (1998): Ich hoffe nicht, daß ich Walser in irgendeine bestimmte Richtung gedrängt habe, aber ich habe natürlich durch mein Konzept, durch die musikalische Form, die ich dem Stück gegeben habe, den Text quasi in einen musikalischen Sog hineingenommen, der manchmal strukturbildend wirkt. Wo der Text nur von Labyrinth und Chaos spricht, wird die Musik manchmal völlig klar – man meint zumindest, es sei verständlich. Ich hätte nie ein gutes Opernlibretto von einem guten Dramaturgen vertonen wollen, das würde mich überhaupt nicht interessieren. Mir ist immer wichtig, daß klanglich reflektiert wird, was im Text gemacht ist, und daß auch die Leute vielleicht nachher einen ganz anderen Bezug haben sowohl zu Walser als auch zum Musiktheater und zur Neuen Musik, daß also neue Bezüge entstehen, die vielleicht auch von mir nicht alle beabsichtigt und klar waren. Ein Stück zu komponieren ist immer wie ein Gang in eine dunkle Höhle, in der man die Dinge nur ganz allmählich entdeckt (zit. nach: fragmen, H. 29, Saarbrücken 1999, 15 f.).

Eine totale Integration aller Bühnenkünste unter Einbeziehung von Klang-, Licht- und Darstellungstechnik prägt die kompositorischen Vorstellungen, die K. Stockhausen in seinem Opernprojekt LICHT zu verwirklichen sucht. Dabei werden Instrumentalisten und Sänger zu gleichberechtigten Akteuren auf der Bühne. In LICHT soll – als Vision eines ewigen Wettkampfs der Geistgestalten MICHAEL und LUZIFER, bei dem EVA als Vermittlerin auftritt –, ein Entwicklungsprozeß der Welt und des Menschen zu immer höherem Bewußtsein – auch durch die Wahl jeweils originärer mus. Mittel – sinnlich erfahrbar gemacht werden:

Astronische Epoche (1988): In meinem Werk sind aber spätestens seit DONNERSTAG aus LICHT die Instrumentalstimmen und Vokalstimmen gleichberechtigt komponiert. Ein Instrumentalist ist so wesentlich als Akteur, als dramatische Person, wie in der früheren Oper ein Sänger war und wie ein Sänger in meiner Oper ist. Es ist ein neues Niveau des musikalischen Dialoges erreicht, indem der Sänger mit Wörtern und der Instrumentalist mit wortlosen musikalischen Figuren und Formeln agiert und zwischen den beiden eine Verständigung geschieht, die oberhalb der Worte ist und somit eine Art von musikalischer Weltsprache spüren läßt (zit. nach: *Texte zur Musik*, Bd. X, Kürten 1998, 17);
Im übrigen könnte nichts auf der Welt gegensätzlicher sein als der geistige Gehalt Wagnerscher Musik und meiner Musik. So wie ich das sehe, ist seine Musik primär... höchste Kondensierung des emotionalen Menschen in der Zeit, in der Wagner lebte...
Mein Werk ist auf einen zukünftigen Menschen hin gerichtet, auf eine Öffnung nach vorne. Gerichtet auf einen Menschen, der in den Kosmos reisen will, der diesen Planeten als Ausgangsstation und als Übergangsstation betrachtet und der begreift, daß er hier nur kurze Zeit zu Besuch ist, um bestimmte und eigentlich nur wenige Dinge zu lernen; daß er extrem begrenzt ist an Bewußtsein und körperlichen Fähigkeiten. Sein Ziel ist das Jenseits – immer wieder. Das gibt einen neuen Inhalt und Gehalt der Musik. Dieser Gehalt ist also weder auf einen geschichtlichen Religionsstifter zurückorientiert, noch auf germanische oder andere Götter, sondern er weist auf kosmische e w i g e Geister, die in LICHT postuliert sind: MICHAEL, LUZIFER, EVA. Sie sind zeitlos, ewig gegenwärtig (28);
Kosmisches Welttheater (1988): Bisher war ja der Orchestermusiker eines musikalischen Dramas in Europa im

Orchestergraben, davor war er irgendwo an der Seite oder hinter der Aktion, um Atmosphäre zu schaffen, zu begleiten oder was auch immer. Und seit gut 20 Jahren sind Solisten... für mich agierende Darsteller, die sich auf eine kunstvolle Weise bewegen und deren Bewegungen und Gesten genauso komponiert sind wie die Noten für den Klang. Das habe ich nun sehr weit entwickelt. Die ganze Bewegungsstruktur in einer Oper ist durchkomponiert für das Auge, wie die Klangstruktur für die Ohren (zit. nach: *Texte zur Musik*, Bd. IX, Kürten 1998, 76);
Geistig-Geistliche Musik (1993): In der Musikalisierung von Ereignissen war in der traditionellen szenischen Musik – sagen wir lieber im Musiktheater, in der Oper, denn *szenische Musik* beziehe ich nur auf mein eigenes Werk – ein übergeordneter Bogen, eine Ereignisfolge vorgegeben... In meinem Werk LICHT gibt es keine Geschichte, nicht einen Geschehnis-Ablauf. Ich will nicht eine Story als Erlebniskurve darstellen mit musikalischen Klimaxen an den Stellen, wo sie sich in einer Geschichte ereignen, sondern es geschehen auf Grund der *Superformel* und ihrer Deutung für szenische Ereignisse immer mehrere Prozesse gleichzeitig. Also kann ich eine vielschichtige Darstellung ganz verschiedener Ereignisfolgen stattfinden lassen. Ich fühle mich nicht gebunden an die Darstellung einer Entwicklungskurve, die von einer dramatischen Geschichte herkommt (118 f.).

(3) Ein eher TRADITIONELLES VERSTÄNDNIS des Ausdrucks verknüpft Oper auch weiterhin mit der überlieferten Dualität von Drama und Musik. So verwendet R. Strauss die Werkbezeichnung Oper beispielsweise für *Ariadne auf Naxos* (1912/1916) oder *Die Frau ohne Schatten* (1919). Als Reaktion auf R. Wagners Konzeption des musikalischen Dramas reflektieren zu Beginn des 20. Jh. Louis und Busoni erneut den Begriff Oper. Sie akzentuieren dabei – im Gegensatz zu Wagner – die Rolle der Musik. Auch Henze nennt seinen *König Hirsch* (1952–1955) „Oper" und schließt mit der Kopplung von Oper und Singen an bestehende Traditionen an:

R. Louis, *Die dtsch. Musik d. Gegenwart* (München ²1912): ...dass der Schwerpunkt im musikalischen Drama sich wieder mehr nach der rein musikalischen Seite hin verschiebe, dass das Musikdrama in formaler Hinsicht wieder mehr „Oper" werde (129);
F. Busoni, *Über d. Möglichkeiten d. Oper u. über d. Partitur d. „Doktor Faust"* ([Lpz. 1926] Wiesbaden ²1967): Es handelt sich bei der Oper um das musikalische Gesamtkunstwerk; im Gegensatz zum Bayreuther „Gesamtkunstwerk": wenn nun einmal, und noch immer, Wagner angeführt werden soll... Während es für das Drama fast grenzenlose Möglichkeiten des Stoffes gibt, zeigt sich bei der Oper, daß nur solche „Sujets" ihr angemessen sind, die ohne Musik nicht bestehen, noch zum vollen Ausdruck gelangen könnten, die nach Musik verlangen und erst durch diese vollständig werden (14 f.);
H. W. Henze, [Zu *König Hirsch*, 1964]: Das Singen auf der Straße geht gewissermaßen ohne Unterbrechung auf den Bühnen der Opernhäuser weiter, und so versteht es sich, daß einem italienischen Publikum nicht der leiseste Verdacht aufkommen kann, die Oper sei etwas Künstliches, Antiquiertes, Revisionsbedürftiges, ein Monstrum... es ist natürlich und richtig, einem gesteigerten Augenblick des Lebens durch Singen Nachdruck zu verleihen, und es ist „realistisch"! Die Probleme, die sich für die Autoren ergeben, sind rein dramaturgischer und vor allen Dingen rein musikalischer Natur... Das Stück ist weder als Märchenoper noch als Traumstück gedacht, auch nicht als eine moderne *commedia dell'arte*, wiewohl es von alledem etwas an sich hat. Mit seinem ganz einfachen Titel „Oper" ist angedeutet, welche Disziplin angestrebt wurde. Das von wunderlichen Vorgängen erfüllte Szenarium lenkt anfangs von dem Realismus, der gemeint ist, ab, um dann aber doch am Ende bestärkend auf ihn hinzuwirken (*Essays*, Mainz 1964, 29 ff.).

Eine vielfach als problematisch und fragwürdig beurteilte Kategorie ist der Ausdruck Literaturoper (vgl. Ruf 1997, 1692, u. Gier 1998, 199–210). Wohl erstmals bei E. Istel (*Das Libretto. Wesen, Aufbau u. Wirkung d. Opernbuchs*, Bln 1914) vorkommend, bleibt er unscharf, wird aber im Laufe des 20. Jh. immer wieder zur Positionsbestimmung benutzt. C. Dahlhaus konstatiert, bei der Literaturoper sei ein präexistenter „Schauspieltext gegeben, der, meist etwas gekürzt, ‚*so vertont wird, wie er dasteht*'" (*Für u. Wider d. Literaturoper*, hg. von S. Wiesmann, Laaber 1982, 84). Den solchermaßen bezeichneten Werken liegt weiterhin ein literarischer Text zugrunde:

P. Petersen, *Der Terminus „Literaturoper" – eine Begriffsbestimmung* (AfMw LVI, 1999): Der Terminus „Literaturoper" bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt (60).

Lit.: R. HAAS, Gesch. Opernbezeichnungen, Fs. Kretzschmar, Lpz. 1918; K. A. SCHILD, Die Bezeichnungen d. dtsch. Dramen von d. Anfängen bis 1740, Gießener Beitr. zur dtsch. Philologie XII, Gießen 1925; Dtsch. Fremdwörterbuch, hg. von H. Schulz u. O. Basler, Bd. II, Bln 1942, Art. Oper; E. J. DENT, The Nomenclature of Opera I u. II, ML XXV, 1944; R. M. LONGYEAR, Notes on the Rescue Opera, MQ XLV, 1959; J. BIRKE, Gottsched's Opera Criticism and Its Literary Sources, AMl XXXII, 1960; C. DAHLHAUS, Wagners Konzeption d. mus. Dramas, Regensburg 1971; W. OSTHOFF, Die Opera buffa, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Bern u. München 1973; L. FINSCHER, Die opera seria, Mozart-Jb. 1973/74; H.-A. KOCH, Das dtsch. Singspiel, Stuttgart 1974; G. KNEPLER, Die „Erfindung" d. Oper, in: ders., Gesch. als Weg zum Musikverständnis, Lpz. 1977; A. RIETHMÜLLER, Zum Ausdruck „szenische Musik", in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981; W. RUF, Zur Situation d. Musiktheaters, ibid.; DERS., Modernes Musiktheater. Studien zu seiner Gesch. u. Typologie, Habil.-Schrift Freiburg i. Br. 1984; DERS., Art. Musiktheater, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; H. SCHNEIDER, Zur Gattungsgesch. d. frühen Opéra-comique, in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981; DERS., Art. Opéra comique, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997; E. FISCHER, Zur Problematik d. Opernstruktur. Das künstlerische System u. seine Krisis im 20. Jh., BzAfMw

XX, Wiesbaden 1982; Für u. Wider d. Literaturoper. Zur Situation nach 1945, hg. von S. Wiesmann, Laaber 1982; H. DANUSER, Die Musik d. 20. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. VII, Laaber 1984, 373 ff.; W. SEIDEL, Franz. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh., in: Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England, Gesch. d. Musiktheorie IX, Darmstadt 1986; CHR. VON BLUMRÖDER, Musiktheater d. achtziger Jahre, in: Die Musik d. achtziger Jahre, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XXXI, Mainz 1990; P. FABBRI, Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento, Bologna 1990; GL. STAFFIERI, Colligite Fragmenta. La vita mus. romana negli „Avvisi Marescotti" (1683–1707), Lucca 1990; E. ROSAND, Opera in Seventeenth-Cent. Venice. The Creation of a Genre, Berkeley, Los Angeles u. Oxford 1991; W. STEUDE, Heinrich Schütz u. d. erste dtsch. Oper, in: Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren dtsch. Musikgesch., Fs. M. Just, Kassel 1991; D. CHARLTON, On redefinitions of ‚rescue opera', in: Music and the French Revolution, hg. von M. Boyd, Cambridge 1992; ST. HINTON, Art. Ballad Opera, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994; P. TROVATO, Parole nuove nella letteratura mus., in: Le parole della musica I, hg. von F. Nicolodi u. dems., Florenz 1994; S. VILL, Literaturoper, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, hg. von D. Borchmeyer u. V. Žmegač, Tübingen [2]1994; I. CAPELLE, Spieloper – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung d. Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing, Mf XLVIII, 1995; N. DUBOWY u. R. STROHM, Art. Dramma per musica, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; A. GERHARD, Art. Grand Opéra, ibid., Bd. III, 1995; H. LACOMBE, Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires frç. du XIX[e] siècle, in: Le théâtre lyrique en France au XIX[e] siècle, hg. von P. Prévost, Metz 1995; R. DI GIUSEPPE, Opera: tradizione di una parola, in: Drammaturgia III, 1996; KL. KROPFINGER, Art. Musikdrama, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VI, Kassel u. Stuttgart 1997; F. DELLA SETA, Art. Melodramma, ibid.; R. STROHM, Dramma per Musica. Ital. Opera Seria of the Eighteenth Cent., New Haven u. London 1997; A. JACOBSHAGEN, Art. Opera semiseria, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997; R. WIESEND, Art. Opera buffa, ibid.; P. ACKERMANN, Art. Romantische Oper, ibid. VIII, 1998; A. GIER, Das Libretto. Theorie u. Gesch. einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998; J. REIBER, Art. Singspiel, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Basel 1998; N. GROSCH, Die Musik d. Neuen Sachlichkeit, Stuttgart u. Weimar 1999.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 1999

Operette

ital. operetta, kleines Werk, kleines Kunstwerk, als Diminutiv zu ital. opera seit um 1292 (B. Giamboni, *Della miseria dell'uomo*; ed. Tassi, Florenz 1836, 9). G. Boccaccio beispielsweise bezeichnet in seiner *Vita di Dante e difesa della poesia* (erste Fassung 1352) die „sonetti e canzoni" aus Dantes *Vita nova* als „operette" (ed. Muscetta, Rom 1963, 44);
als mus. Begriffswort in der Bedeutung ‚kleines mus. Werk' ist operetta wohl seit 1629 belegt;
im Dtsch. ist operetta seit Ende des 17. Jh. verbreitet, die eingedeutschte Form Operette spätestens seit 1692 (N. A. Strungk erhält 1692 in Leipzig die Erlaubnis, „zu mehrerer Excolirung der Music in den Leipziger Messen gewisse Operetten zu halten und nach seinem eigenen Gutdünken anzustellen und einzurichten"; zit. nach: H. Blümner, *Gesch. d. Theaters in Leipzig*, Lpz. 1818, 32). Seltener finden sich auch die Bildungen Operetgen, Operettchen (Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik* IV, Bln 1758, 424) und Operchen;
im Engl. als Lehnwort operetta seit um 1770 nachweisbar (*Letters of Baron Bielfield*, Übers. aus d. Dtsch. von Hooper, The Monthly Review or Literary Journal XLII, 1770, 280: „They somtimes also give operattas [sic] that are charming"); in der Form operette seit Ende des 19. Jh.;
franz. opérette, als mus. Fachwort von ital. operetta entlehnt wohl seit 1821;
span. opereta.

I. Im Laufe des 17. Jh. entwickelt sich ital. operetta bzw. seit 1692 auch der dtsch. Ausdruck Operette – analog zu opera – zu einem GATTUNGSBEGRIFF FÜR BÜHNENWERKE.
(1) Wie opera wird operetta seit der ersten Hälfte des 17. Jh. und bis ins 18. Jh. zunächst primär als der LITERARISCHE PART eines Bühnenwerks verstanden.
(2) Wohl ebenfalls seit der ersten Hälfte des 17. Jh. findet sich die Bezeichnung auch in genuin mus. Kontext als Diminutiv im Sinne von KLEINES WERK ODER KLEINE OPER. (a) So bedeutet operetta seit um 1629 MUSIKALISCHES BÜHNENWERK VON KURZER DAUER. (b) Ebenfalls an die diminutive Kennzeichnung anknüpfend, werden operetta bzw. Operette auch in der Konnotation von (KLEINES) SINGSPIEL gebraucht. (c) Außerdem umfaßt das Diminutiv Operette seit dem 18. Jh. summarisch unterschiedliche ARTEN MUSIKALISCHEN THEATERS MIT GESPROCHENEM DIALOG. (d) Vereinzelt wird der Ausdruck außerdem an KLEINERE FORMEN WIE SCHÄFERSPIEL, BALLETT, CHANSON ODER VAUDEVILLE gekoppelt. (e) Das Merkmal der Komik gewinnt für die Bestimmung von operetta bzw. Operette nach der Mitte des 18. Jh. zunehmend an Bedeutung, so daß die diminutive Prägung außerdem für das im Vergleich zur Oper ‚kleinere' Genre der MUSIKALISCHEN KOMÖDIE belegt ist.
(3) Im Kontext der Entwicklung des komischen Musiktheaters verfestigt sich nach 1850 die Verwendung des Wortes Operette bzw. opérette – ausgehend von den Werken J. Offenbachs – als Gattungsbezeichnung für eine EIGENSTÄNDIGE FORM MUSIKALISCHER BÜHNENSTÜCKE. Zum Kern ihres Verständnisses gehören neben der Notwendigkeit gesprochener Dialoge (a) Bestimmungen wie VOLKSTÜMLICH, HEITER UND LEICHT und (b) das TANZEN.
(4) Seit dem 17. Jh. haftet operetta und Operette eine TERMINOLOGISCHE UNSCHÄRFE an. Zahlreiche Synonyma werden zur Bezeichnung der betreffenden Werke verwendet.

II. Aufgrund der sachgeschichtlichen Nähe zu Idiomen der sogenannten leichten und massenwirksamen Musik wird Operette nach der Mitte des 18. Jh. vielfach mit einem KRITISCHEN, AUCH ABWERTENDEN VERSTÄNDNIS verbunden.
(1) Mit dem Ausdruck verknüpft sich seit dem frühen 19. Jh. zunehmend eine PEJORATIVE BEWERTUNG der damit angesprochenen Bühnenwerke. (a) Oftmals werden dem Begriffswort in polemischer Absicht Attribute wie POPULARITÄT UND KITSCH zugeordnet. (b) Zum Signum einer als dekadent empfundenen Gesellschaft in Wien um 1900 geworden, konnotiert Operette seit dem frühen 20. Jh. auch Begriffe wie BELANGLOSIGKEIT, WERT-VAKUUM ODER ZEITFLUCHT. (c) Die nationalsozialistische Propaganda setzt die Bezeichnung „jüdische Operette" zur VERUNGLIMPFUNG JÜDISCHER KOMPONISTEN ein.
(2) Die Grenzen zu Bezeichnungen wie (MUSIKALISCHE) POSSE ODER REVUE sind fließend.
(3) Insbesondere seit den 1920er und 1930er Jahren begegnet für die verkaufsträchtigen Nummern der Ausdruck OPERETTENSCHLAGER.
(4) Im ausgehenden 20. Jh. wird in kulturgeschichtlichen Reflexionen Operette als Symptom bestimmter GESELLSCHAFTLICHER PHÄNOMENE gesehen.

I. Im Laufe des 17. Jh. entwickelt sich operetta bzw. seit um 1692 auch das dtsch. Operette – entsprechend zum Ausdruck opera – zu einem GATTUNGSBEGRIFF FÜR BÜHNENWERKE, wobei opera und operetta nicht präzise getrennt werden. In Entsprechung zum Begriffswort opera bzw. Oper bürgert sich operetta weniger über musiktheoretische Definitionen ein als über einen auf klare Abgrenzung verzichtenden Sprachgebrauch, der seit dem 19. Jh. oftmals negative Wertungen transportiert. Häufig läßt sich zudem das

vokabular verstandene Diminutiv ‚kleines Werk' nicht hinreichend deutlich vom Fachwort abgrenzen. Dabei gilt wie für opera so auch für operetta, daß sich diese Kennzeichnung in Ländern nördlich der Alpen sehr viel schneller verbreitet als im ital. Ursprungsland der Oper (→ *Opera* I.).

(1) Parallel zum Begriff opera und vielfach auch in synonymer Verwendung zu ihm wird operetta seit der ersten Hälfte des 17. Jh. und bis ins 18. Jh. zunächst primär als der LITERARISCHE PART eines Bühnenwerks verstanden, der als Textbuch oder Libretto für die Vertonung bereitsteht. Dabei ist vielfach unklar, ob das Wort Operette einzig die literarische oder bereits auch die mus. Kunstform bezeichnet oder ob nicht ein ursprünglicheres Verständnis im wörtlichen Sinn anzunehmen ist. Tritt operetta in Verbindung mit einem Namen auf, so ist das in der Regel ein Hinweis auf das Verständnis des Ausdrucks als eines literarischen Werkes, das durch einen Hinweis wie „in prosa" deutlich akzentuiert ist. In Widmungen kann das Diminutivum freilich oftmals auch als Form der Bescheidenheitsbekundung des Autors gedeutet werden:

Fr. Andreini, *L'Ingannata Proserpina. Opera rappresentativa e scenica* (Venedig 1611); in der Widmung von V. Somascho an G. Michelli als „la presente operetta" bezeichnet (zit. nach: Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800* III, Cuneo 1991, 438);
G. B. Andreini, *Amor nello Specchio. Commedia* (Paris 1622), Widmung von G. B. Andreini vom 18. 3. 1622: Se giamai quest'operetta meritasse d'esser posta in musica m'è paruto di compor eziandio la parte di Guerindo Capitano in Ispagnolo perchè posta nello stile recitativo musicale farà buonissimo sentire (*op. cit.* I, Cuneo 1990, 149);
I Sentieri dell'Uomo Cristiano. Operetta Spirituale (Padua 1628; zit. nach: L. Allacci, *Drammaturgia*, Venedig [2]1755, 926);
Sc. Errico, Brief an Aprosio (21. 10. 1645): ...si sta negoziando che io habbia da componere un'operetta da recitarsi in Musica tutta di Donne, ho pensiero di far il successo di Sofronia del Tasso, già che non vogliono apparenze, si sta aspettando il Principe di Gallicano il quale protega l'opera e ci doni due donne musiche quali tiene in casa (zit. nach: L. Bianconi u. Th. Walker, *Dalla „Finta pazza" alla „Veremonda". Storie di Febiarmonici*, Rivista ital. di musicologia X, 1975, 419);
A. Bertali, *Gli amori d'Apollo con clizia... operetta di A. Amalteo* (Wien 1661; Wien, Österreichische Nationalbibl.);
P. P. Todini, *Il Sacrifizio d'Abramo. Operetta Drammatica* (Rom 1666; zit. nach Allacci, *op. cit.*, 690);
D. Balbi, *Lo Sfortunato Paziente. Operetta Morale* (in prosa) *con ariette Mus.* (Venedig 1667; 718 f.);
G. B. Danieli, *L'Inganno ingannato. Operetta Tragicomica* (in prosa) (Macerata 1684; 453);
G. Fianelli u. A. Pacelli, *Il Finto Esaù, ovvero, gli Odj Fraterni. Operetta Spirituale* (Venedig 1698; 358).

Vielfach bleibt zunächst offen, ob die entsprechende „operetta" auch vertont worden ist; bisweilen ist der Vortragsmodus nicht festgelegt, wie bei Fr. Andreinis *L'Ingannata Proserpina* (→ *Opera* I. (1)(b)), die sowohl rezitiert als auch gesungen werden kann. Der Vorrang des literarischen Parts ist noch in der zweiten Hälfte des 18. Jh. gegenwärtig, wenn in einer Monographie über J. B. Michaelis der Ausdruck Operette – gekoppelt an eine vage Vorstellung vom Romantischen (vgl. dazu beispielsweise auch A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst u. Lit.*, zw. 1809 u. 1811; ed. Lohner, Stuttgart 1967, II, 98) – primär die Textgrundlage bezeichnet:

Chr. H. Schmid, *Johann Benjamin Michaelis Leben* (1775): Die beyden grösten Stücke in den *einzelen Gedichten* sind zwey *Operetten*. Er [sc. Michaelis] hatte zwar schon zuweilen Lust bekommen, für das Theater zu arbeiten, ...aber der Beyfall von *Schiebelers* Singstück *Lisuart und Dariolette* bewog ihn, gegen das Ende des Jahres 1766 den ersten Entwurf zu einer romantischen Operette zu machen... (*Poetische Werke, Vorber.*, Karlsruhe 1783, 27 f.).

Allerdings wird der Ausdruck beispielsweise von J. W. von Goethe, der in einem Brief an Ch. von Stein (25. 9. 1785) davon berichtet, daß er seine „Operette" *Scherz, List u. Rache* vorgelesen habe (Weimarer Ausgabe IV, 7, Weimar 1891, 100), auch explizit mit der Musik verknüpft:

Ital. Reise I, Rom, 10. 1. 1788: Erwin und Elmire kommt mit diesem Brief, möge dir das Stückchen auch Vergnügen machen. Doch kann eine Operette, wenn sie gut ist, niemals im Lesen genug tun; es muß die Musik erst dazu kommen, um den ganzen Begriff auszudrücken den der Dichter sich vorstellte (*Sämtliche Werke* I, 15, 1, Ffm. 1993, 509).

Insbesondere in Italien wird operetta im 17. Jh. außerdem synonym zu opera und verwandten Prägungen gebraucht und kennzeichnet dabei ebenfalls die literarische Grundlage des Stücks, das Libretto. Die Komposita „Operetta in musica" oder „Operetta... con ariette musicali" verweisen auf einen Aufführungstext, der der gesungenen Fassung zugrunde liegt:

Il Lisalbo. Operetta drammatica (Ferrara 1665; zit. nach Sartori, *op. cit.* IV, Cuneo 1991, 19);
Le reciproche gelosie. Operetta in musica (Siena 1667; *op. cit.* V, Cuneo 1992, 24);
Il sfortunato patiente. Operetta morale con ariette musicali (Venedig 1667; V, 214);
I tre re magi al presepe. Operetta dramatica (Pavia 1679; V, 368);
A. Perruccio, *Gli amori di Cinthia con Endimione. Operetta drammatica boschereccia* (Neapel 1679), in: *Candaule re di Lidia. Melodrama* (Neapel 1679, 40–45; *op. cit.* II, Cuneo 1990, 35);
Fr. Roncalli u. Fr. Ballarotti, *Il merito fortunato. Operetta morale* (Bergamo 1691; *op. cit.* IV, 135 f.);
V. Fanucci, *L'empietà fulminata per la morte di S. Vinceslao re di Boemia. Operetta tragica da rappresentarsi nell'oratorio di S. Girolamo della Carità...* (Rom 1711; *op. cit.* III, 20);
V. Masini, *Cesare al Rubicone. Melodramma per musica..., Operetta...* (Faenza 1725; *op. cit.* II, 103).

Auch die Titel früher deutscher mus. Bühnenwerke nennen vereinzelt operetta anstelle von opera, so B. Feinds und Chr. Graupners an der Hamburger Oper aufgeführte „Operetta" *Bellerophon*:

Bellerophon Oder: Das in d. Preußische Krone verwandelte Wagen-Gestirn... In einer Operetta, Auf d. Grossen Hamburgischen Schau-Platz aufgeführet... (Hbg 1708; zit. nach: H. J. Marx u. D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog d. Textbücher [1678–1748]*, Laaber 1995, 80).

(2) Wohl ebenfalls seit der ersten Hälfte des 17. Jh. und zunächst bezeichnenderweise außerhalb Italiens lassen sich ital. operetta und dtsch. Operette in genuin mus. Kontext als Diminutivum im Sinne von KLEINES WERK ODER KLEINE OPER belegen. Dabei ist der Wortgebrauch bestimmt von einer Vielzahl daran anknüpfender Konnotate, die einzeln oder im Verbund auftreten können. Zentral für das Begriffsverständnis ist die Identifikation von operetta bzw. Operette mit verschiedenen Ausprägungen der Kennzeichnung „klein", mit der Charakterisierung „leicht" und mit dem Abwechseln von gesungenen und gesprochenen Passagen, eine Verbindung von Merkmalen, auf die im 20. Jh. immer wieder aufmerksam gemacht wird:

BakerD (London [3]1923), Art. *Operetta*: A „little opera", with reference either to duration or style of composition. The text is in a comic, mock-pathetic, parodistic, or anything but serious vein; the music light and lively, in many cases interrupted by dialogue (137 b);
RiemannL (Bln [11]1929), Art. *Operette*: ursprünglich kleine Oper, d. h. entweder eine Oper von kurzer Dauer oder eine Oper im kleinen Genre, d. h. eine komische Oper oder ein Singspiel, in welchem Gesang und gesprochener Dialog wechseln. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich der Begriff Operette im heutigen Sinn gebildet (1303 b);
The Oxford Engl. Dictionary (Oxford [2]1989), Art. *operetta*: A short opera, usually of light and humorous character, consisting originally and properly of one act, but now sometimes of two or more (X, 853 a).

(a) Mit Blick auf den Umfang benennt operetta seit etwa 1629 ein MUSIKALISCHES BÜHNENWERK VON KURZER DAUER, wie es zunächst vielfach bei Festlichkeiten und Karnevalsveranstaltungen aufgeführt wird. So bereitet die kaiserliche Hofmusik in Wien im Januar 1629 ein „Operetta" genanntes Drama C. Gonzagas für den Fasching vor, das am 18. 2. 1629 aufgeführt wird (H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jh.*, Tutzing 1985, 29). Anläßlich des Geburtstags von Leopold I. wird im Jahre 1660 die „Operetta in musica" *Il Maggio festivo* mit dem Text von G. Perellio als Balletteinleitung (*op. cit.*, 217) und am 18. 11. 1664 am Wiener Hoftheater Leopolds I. von Bertali eine *Operetta per nascita dell'imperatrice Eleonora* (Wien, Österreichische Nationalbibl., Mus. Hs. 16.861) gegeben, die den Geburtstag der Kaiserin mit einer „ansehnlichen Comoedi" (Seifert, *op. cit.*, 679 f.) feiert:

Brief von N. Sacchetti (1629): Domenica... La sera poi fù recitata in musica un operetta molto gratiosa composta da Don Cesare [Gonzaga] la quale fù intersiata da diuersi Balletti ballati de' quattordici Amarzoni [sic] vestiti bizzarramente fra le quali erono anche le Arci Duchesse, che come Capo de schiera, guidauano il Balletto (zit. nach Seifert, *op. cit.*, 604);
Brief von G. Perellio an Alfonso IV. d'Este (1660): ...Francia; dou' io spero incamminarmi tosto, ...se pure però la Maestá dell'Imperatrice che mi fà chiamare oggi a se, non mi fará trattenere più a lungo coll'appoggiarmi qualche Operetta da Teatro a fine di celebrare l'anniuersario della nascita di S. M. Cesarea che corre a gli otto di Giugno prossimo (662);
Ber. von G. Chiaromanni (1660): Questa settimana e stata impiegata in Feste, per ch' essendo questi Augustissimi Principi di partenza, ha uoluto la Maesta dell'Imperatrice anticipatamente solennizzare il giorno natalizio dell'Imperatore con un' operetta in Musica per introduttione ad' un balletto, che si fece nel giardino della Fauorita (663).

Operetta und Operette werden oftmals als „kleine Oper(a)" definiert. Der Ausdruck kennzeichnet dabei die kurze Aufführungsdauer eines Werks, das vielfach einaktig ist und das auch als mus. Schauspiel oder als Singspiel (vgl. unten, I. (2)(b)) bezeichnet werden kann:

J. Rädlein, *Europäischer Sprach-Schatz* (Lpz. 1711): eine kleine Opera, ein Operetgen, *una operetta*, un petit opéra (I, 688);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Operetta*: ein kurtzes *musical*isches Schauspiel, Operetgen (451 b); auch in J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXV (Lpz. u. Halle 1740), 1508;
J. Mattheson, *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Operetten sind kleine Opern; sonst nichts (105);
V. Trichter, *Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon* (Lpz. 1742), Art. *Operetta*: Eine kleine Oper, ein kurtzes Sing-Spiel (1650);
Chr. H. Schmid, *Johann Benjamin Michaelis Leben* (1775): Im Jahr 1772 wandte er [sc. Michaelis] seine Musse zu Halberstadt zu Ausfeilung einiger *Operetten* an... Alle Stükke dieses *ersten* Theils von Operetten... sind zum theil mehr als einmal in Musik gesezt worden... Er nennte sie *Operetten*, weil sie nur einen Act haben, und weil er glaubte, daß die launische Oper so eingeschränkt werden müßte, um andre Schauspiele nicht zu verdrängen (*Poetische Werke, Vorber.*, Karlsruhe 1783, 38 f.).

Während noch in der zweiten und verbesserten Auflage von J. Chr. Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst für d. Deutschen* (Lpz. [2]1737) das Wort Operette nicht vorkommt, spricht er fünf Jahre später, in der dritten und vermehrten Auflage (Lpz. [3]1742, II, 2, 466), im Kapitel „Von Cantaten" über den Unterschied zwischen epischen und dramatischen Strukturen in Kantaten. Nunmehr rechtfertigt neben der Kürze des Stücks, das nur so lang sein soll wie in einer großen Oper ein Aufzug mit drei bis fünf Auftritten, sein nicht-öffentlicher, intimer Charakter eine Kennzeichnung des Werks als Operette:

Läßt aber der Poet durchgehends andere Personen reden und handeln, so, daß er selbst nichts darzwischen sagt...: so entsteht ein kleines theatralisches Stück daraus, welches

von dem griechischen δρᾶν, handeln, thun, ein *Drama* genennt wird. Singen nun die auftretenden Personen ihre Rollen ab; so ist ein solch Drama gleichsam eine kleine Oper oder Operette, die etwa so lange als ein Aufzug einer großen Oper dauret, und nach Gelegenheit drey, vier oder fünf Auftritte hat. Wie die innere Einrichtung eines solchen dramatischen Stückes seyn müsse, das läßt sich erst in dem Capitel von theatralischen Spielen zeigen. Denn ungeachtet solche Dramata selten auf die Schaubühne kommen, sondern nur mehrentheils in Zimmern gesungen werden; ohne daß die Sänger in gehörigem Habite erscheinen, und wirklich das vorstellen, was sie singen: so müssen sie doch aufs genaueste so eingerichtet werden, daß sie gespielet werden könnten (474 f.).

Bemerkenswert ist, daß an der entsprechenden Stelle der zweiten Auflage das in Rede stehende kleine theatralische Stück noch als „kleine Opera" (418) apostrophiert wird, was den Schluß nahelegt, daß der Ausdruck Operette im dtsch. Sprachbereich wohl zugleich mit der eingedeutschten Form Oper aufgekommen ist. In der vierten Auflage (Lpz. [4]1751, 754 f.) schließlich werden Operetten als „kleine Singspiele" definiert, die nur die Länge des Aufzugs einer Oper haben und die außerdem mit einer reduzierten Personenzahl arbeiten müssen. Der noch in der vorangehenden Auflage vorhandene Hinweis auf die nicht-öffentliche Aufführungssituation ist getilgt (vgl. unten, I. (2)(b)).

Bis etwa in die Mitte des 19. Jh. kann mit Operette die einaktige Form eines Bühnenwerks angesprochen werden, so beispielsweise von Gollmick oder P. Lichtenthal, der Operetta und Farsa synonym verwendet und neben der Einaktigkeit zusätzlich auch ihren komischen oder sentimentalen Charakter betont, oder von Lortzing, der sein einaktiges Stück *Die Opernprobe* als „komische Operette" kennzeichnet, worauf ihm sein Verleger R. Härtel ablehnend antwortet, da er einaktigen Opern keinen kommerziellen Erfolg vorhersagt:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Operette*, Operchen, eine Oper von einem Act (121);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Operetta, o Farsa*; zit. unten, I. (II, 4);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Art. *Oper*: Die Deutschen theilen die Oper ein: ...5) in Operette oder kleine Oper, die nur einen Act hat, und bloß kürzere Musikstücke enthält (II, 150);
A. Lortzing, Brief an Härtel (13.4.1850): Beikommend der Text einer komischen Operette; die Partitur ist fix und fertig und unter den Händen der Kopisten. Ich halte es für [meine] Pflicht auch dieses Werkchen wie meine bisherigen vor Allen *Ihnen* zu offeriren (*Sämtliche Briefe*, hg. von I. Capelle, Kassel 1995, 401);
Härtel, Brief an Lortzing (22.4.1850): ...vor einigen Tagen hatten Sie die Güte, mir das Libretto Ihrer neuen einactigen Oper ‚die Opernprobe' zuzusenden. Ich habe es gelesen, auch meinem Bruder mitgetheilt, wir glauben aber doch nicht, so viel herrliches es auch enthält, auf den Verlag der Oper selbst eingehen zu können. Gehen wir nämlich nach unseren Erfahrungen, so machen einaktige Opern bei uns, als Verlagsartikel wenigstens, niemals Glück... Es werden solche Opern in der Regel nur wie Beiläufer zu einem Ballet bei ganz großen Bühnen, oder sonst als Ausfüllsel zu einer mittleren Oper (dem Umfang nach) gegeben, und wohl möglich, daß hierin der Grund liegt, daß sie dann weniger beachtet werden, und nicht das Interesse eines größeren, den Abend füllenden Werkes, erregen (402).

Des weiteren umschließt Operetta bzw. Operette bis nach 1750 sowohl ernsthafte als auch komische Inhalte. Dreßler hebt noch 1777 hervor und H. Chr. Koch betont noch 1802, Operetten seien ernsthafte Opern, die nicht so weitläufig wie gewöhnliche Opern ausgeführt würden, womit er sich in Gegensatz zu dem seit nach der Mitte des 18. Jh. verbreiteten Verständnis des Begriffs als einer mus. Komödie setzt (vgl. unten, I. (3)). Brakl vollends deutet das Begriffswort als „Verzärtelung":

E. Chr. Dreßler, *Theater-Schule für d. Deutschen, d. Ernsthafte Singe-Schauspiel betreffend* (Hannover u. Kassel 1777), Erstes Kap., von d. Ernsthaften Singe-Schauspiel d. Deutschen überhaupt: Das Singe-Schauspiel, oder die Oper und Operette der Deutschen, habe ich bisher auf allen meinen Reisen, mit Vaterlandsliebe angesehn, und manche beurtheilt (1);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Operette*: zur Bezeichnung solcher ernsthaften Opern..., die zwar durchaus gesungen wurden, bey welchen aber der Dichter den gewählten Stoff nicht so weitläufig ausführte, wie bey einer gewöhnlichen Oper (1098); vgl. auch den Art. *Operette* des BurkhardL (Ulm 1832, 291);
F. J. Brakl, *Moderne Spieloper* (München u. Lpz. [2]1886): Operette ist ein Diminutivum, welches wahrscheinlich doch nur die altübliche, deutsche Bescheidenheit... verschuldet hat. „Operette" ist aber nicht allein eine Verkleinerung des Ausdrucks „Oper", es ist noch vielmehr eine Verzärtelung desselben – wie etwa Vater – Väterchen... Leider aber verringert diese Verzärtelung nicht nur scheinbar den musikalischen Werth, sondern sie ersetzt diesen Verlust nicht einmal dadurch, daß sie dieses neuartige Genre etwa populärer machen würde oder dem Ohr lieblicher, zarter erscheinen ließe (12 f.).

Wohl singulär erläutert E. Neumeister in den von seinem Schüler Chr. Fr. Hunold (genannt Menantes) veröffentlichten Poetik-Vorlesungen im Unterabschn. „Von der *Serenata*" die Operetta als eine Form der Serenata; zugleich fügt er – ebenfalls singulär – zwischen Operetta und Opera als weitere Benennung „Operina" ein:

Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen (Hbg 1722): Es überkömmt aber eine *Serenata* noch unterschiedene andere Titul. Denn wann ein *Ballet* oder eine *Entrée* bey allen *Scenen* getantzet wird, so heisset sie ein *Ballet*; Tantzen aber Fürstliche und andere Standes-Personen, welche den Habit der *Recitanten* mit annehmen, so heists eine *Masquerade*. Ist es etwas weitläufftig, doch nicht so groß als eine *Opera*, so wird's eine *Operetta* genennet... Jedoch manchmahl wächst ein solch *Dráma* unter der Feder so starck, daß es weder eine *Operetta*, weil es zu groß; noch eine *Opera*, weil es noch zu klein; kann titiliret werden, daher hat man einen neuen Nahmen ersonnen, und nennets ein *Operina* (337 f.).

(b) Ebenfalls an die diminutive Kennzeichnung anknüpfend, werden operetta und der dtsch. Ausdruck Operette auch in der Konnotation von (KLEINES) SINGSPIEL gebraucht. Diese Deutung ist gleichermaßen an den geringen Umfang des Werks geknüpft. Außerdem wird operetta – analog zu opera – als eine Form des Schauspiels verstanden. So nennt Gottsched Operetten auch Prologus oder Drama:

J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* XXXVII (Lpz. u. Halle 1743): *Singespiel*, oder *Opern*, auch *Operetta* ist eine Art der Schauspiele welche die neuern Zeiten erdacht haben (1658);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [4]1751): Nun man weis, was Opern sind, so wird es nicht schwer fallen, zu begreifen, was *Operetten* seyn sollen. Es sind nichts anders, als kleine Singspiele, die nach Art jener großen Stücke gemacht, in Musik gebracht, und singend aufgeführet werden. Sie werden kaum so lang, als ein Aufzug einer großen Oper, das ist dreymal kürzer, als dieselbe gemachet: folglich muß theils die Fabel darnach eingerichtet, theils die Zahl der Personen eingeschränket seyn. Und dieß giebt sich von sich selber wohl: denn insgemein werden Operetten an solchen Höfen aufgeführet, wo man nicht Sänger genug hat, eine große vorstellen zu lassen: es wäre denn, daß man einmal in der Geschwindigkeit etwas auf die Bühne bringen sollte, wo weder der Poet noch Musikus, was Großes fertig schaffen könnten. Bisweilen werden auch solche Operetten als Vorspiele vor ordentlichen Trauer- und Lustspielen gebrauchet; und dann nennet man sie musikalische *Prologos*: wiewohl sie nichts weniger als *Prologi* sind, in dem Sinne, wie die Alten dieß Wort nahmen... Bisweilen wird ein solch kleines Operettchen, wenn es nur aus drey vier Auftritten besteht, und wohl gar lauter mythologische oder allegorische Personen vorstellet, nur ein Drama genennet (754; vgl. ders., *Handlexicon...*, Lpz. 1760, Art. *Operetten*, 1205);
Anon., *Lucile ein Singspiel in einem Aufzuge. Aus d. Franz. übers.* (1772): Gar eine rührendseynsollende Operette! Man muß sie etwa sehen oder hören; im Lesen hat sie wenig oder gar kein Verdienst (zit. nach: *Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772*, Ffm. o. J., 176);
J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung u. Verdeutschung d. unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* (Braunschweig 1801), Art. *Oper*: Operette, ein kleines Singespiel (II, 495 b);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Oper*: ...so daß wir jetzt unter O p e r e t t e , wie in der frühesten Zeit, nur ein Singspiel von g e r i n g e r e r Ausführung, k l e i n e r m Umfang und leichterm Character, unter O p e r aber die umfassendste Gattung des Singspiels verstehen (II, 14 f.);
H. M. Schletterer, *Das dtsch. Singspiel* (Augsburg 1863): In vorliegendem Buche bezeichnen beide Benennungen: S i n g s p i e l und O p e r e t t e , von dem Momente an, wo zwischen Oper und Operette ein merkbarer Unterschied hervortritt und das letztere Wort gebräuchlich wird, eine und dieselbe Sache (1).

(c) Außerdem umfaßt das Diminutiv Operette seit dem 18. Jh. summarisch unterschiedliche ARTEN MUSIKALISCHEN THEATERS MIT GESPROCHENEM DIALOG. Unter dieser Voraussetzung können Formen wie die franz. Opéra comique, das dtsch. Singspiel (vgl. oben, I. (2)(b)) oder die aus der mus. Komödie abgeleitete, seit J. Offenbach eigenständige Bühnengattung (vgl. unten, I. (3)) als Operette bezeichnet werden.
So meint „französische Operette" seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. in dtsch. Texten vielfach die franz. Opéra comique, deren konstitutives Kennzeichen gesprochene Dialoge im Wechsel mit gesungenen Partien sind. Das unterscheidet sie beispielsweise von der opera buffa (vgl. unten, I. (2)(e)), die vollständig gesungen wird. J. G. Sulzer verweist für die Operette seiner Zeit auf den „prosaischen" Dialog und zugleich auch auf den geringeren Anspruch, den diese Art von mus. Drama an den ausführenden Sänger stellt. J. G. L. Wilke seinerseits verwendet Operette synonym mit Singspiel und hebt dabei ebenfalls hervor, daß im Singspiel bzw. in der (dtsch.) Operette im Unterschied zur Oper große Teile gesprochen und nur Arien und finale Abschnitte gesungen werden. Auch J. W. von Goethe koppelt die „französischen Operetten" an einen Prosadialog, den er aber unter dem Einfluß seiner Italienerfahrung durch Rezitative in Versen ersetzt (vgl. *Ital. Reise*, Einträge vom November 1787 u. 10. 1. 1788; *Sämtliche Werke* I, 15, 1, Ffm. 1993, 467 u. 511; vgl. oben, I. (1) u. unten, I. (4)):

Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Operetten; Comische Opern*: Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigten sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und den niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hofnung machen, daß diese Gattung allmählich mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde... Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen (852 a);
Auf diese Weise würde würklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiehls entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nuzen... würde dieses noch den besondern Nuzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profeßion zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden (852 b);
Wilke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786), Art. *Opera*: Eine Oper. Sie unterscheidet sich von der *Operette* (...kleine Oper) dadurch, daß in der Oper alles gesungen wird, im Singspiele oder Operette hingegen, wird von den Schauspielen vieles gesprochen, und blos eingemischte einzelne Arien, ingleichen Schluß- und Rundgesänge gesungen (77);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Operette*: eine kleine Oper französischen Ursprungs, in welcher Gesang, leichte gefällige Musik, mit Dialog abwechselt (282 a);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Oper*: Abarten und Zwittergattungen sind, gewöhnlich zur letzteren Gattung [sc. der Komischen Oper] gehörig: die S p i e l o p e r ..., die f r a n z ö s i s c h e O p é r a c o m i q u e (Conversationsoper, nicht immer komischen Inhaltes, aber stets mit gesprochenem Dialoge), die d e u t s c h e

O p e r e t t e , das S i n g s p i e l , das V a u d e v i l l e , letztere drei mit gesprochenem Dialoge (520 b).

Auch für J. S. Ersch u. J. G. Gruber unterscheidet sich die opera buffa von der Operette durch die gesungenen Rezitative:

Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste III, 4 (Lpz. 1833), Art. *Operette*: komische Oper, *opera buffa*, hat in jedem Lande eine andre Gestalt und muß sie haben... Seit der Zeit der Ausbildung der Opera buffa wurde in ihr, wie in der ernsten italienischen Oper, Alles gesungen, Nichts gesprochen; das Recitativ verbindet die Arien und mehrstimmigen Sätze... Dadurch unterscheidet sich die *Opera buffa* von den komischen Opern und Operetten andrer Völker (64 b f.).

Die Implikation gesprochener Dialoge führt allerdings zu Beginn des 19. Jh. bei G. W. Fr. Hegel zu einer Abwertung von Operette. Denn er deutet die Operette als einen ästhetischen Mißstand, der die Prosa des Dialogs und die Kunstwelt des Gesangs auf unbefriedigende Weise verbinde, wenngleich die in ihr enthaltenen mus. Abschn. durch den Ausdruck von Empfindung und Leidenschaft das Singen eher natürlich erscheinen ließen, als das in der Oper der Fall sei, die ganz musikalisch vorgestellt werde:

Vorlesungen über d. Ästhetik (zw. 1818 u. 1828/29) III: Einen selbständigen Standpunkt hat... die dramatische Musik... in der modernen Oper, Operette usf. gewonnen. Doch ist die *Operette* nach seiten des Gesangs eine geringere Mittelart, welche Sprechen und Singen, Musikalisches und Unmusikalisches, prosaische Rede und melodischen Gesang nur äußerlich vermischt. Gemeinhin pflegt man zwar zu sagen, das Singen in Dramen sei überhaupt unnatürlich, doch dieser Vorwurf reicht nicht aus und müßte noch mehr gegen die Oper gekehrt werden können, in welcher von Anfang bis zu Ende jede Vorstellung, Empfindung, Leidenschaft und Entschließung von Gesang begleitet und durch ihn ausgedrückt wird. Im Gegenteil ist deshalb die Operette noch zu rechtfertigen, wenn sie Musik da eintreten läßt, wo die Empfindungen und Leidenschaften sich lebendiger regen oder überhaupt sich der musikalischen Schilderung zugänglich erweisen; das Nebeneinander aber von prosaischem Gewäsch des Dialogs und der künstlerisch behandelten Gesangstücke bleibt immer ein Mißstand (ed. Bassenge, Ffm. o. J., II, 319).

(d) Vereinzelt wird der Ausdruck außerdem an KLEINERE FORMEN WIE SCHÄFERSPIEL, BALLETT, CHANSON ODER VAUDEVILLE gekoppelt. Im 18. Jh. findet sich die diminutive Bezeichnung Operette mehrfach im Kontext eines pastoralen Ambiente (→ *Pastorale* II. (1)–(4)), so in Fr. W. Marpurgs Verzeichnis dtsch. Opern, wo für das Jahr 1704 „Eine Operette von Schäfern. Römhild" (*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik* V, Bln 1762, 315) angeführt wird, oder bei Chr. G. Krause:

Von d. mus. Poesie (Bln 1753): Man hat auch kurze Opern. Sie werden Operetten genannt, und können entweder nach Art der französischen sogenannten Ballete, oder auch Pastorale, Schäferspiele seyn (464).

Im 19. Jh. begegnet Operette bisweilen in Verbindung mit Vaudeville (→ *Vaudeville* IV. u. V.). In abschätzigem Ton spricht Castil-Blaze, der der franz. Bühnentradition insgesamt eher kritisch gegenübersteht, von Operetten als „dramatischen Kümmerlingen" und Miniaturkompositionen, in denen man „kalte" Chansons und Strophen („couplets") von Vaudevilles finde. Riewe dagegen betont die formale Verwandtschaft zwischen Operette einerseits, bestehend aus gesprochenem Dialog und leichter Musik, und Vaudeville andererseits, womit nunmehr die franz. leichte Komödie mit eingefügten Strophenliedern gemeint ist:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Opérette*: Mot qui, dit-on, a été forgé par Mozart, pour désigner ces avortons dramatiques, ces compositions en miniature, dans lesquelles on ne trouve que de froides chansons et des couplets de vaudeville. Les *Chasseurs et la Laitière, le Secret, l'Opéra comique, les Petits Savoyards*, etc... sont des *opérettes*. Mozart disait qu'un musicien bien constitué pouvait composer deux ou trois ouvrages de cette force entre son déjeuné et son diné (II, 102 f.);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Oper*: Unter der... Operette (Singspiel) verstehen wir eine kleine, oft einaktige Oper mit gesprochenem Dialog und leichter Musik. Eine gleichfalls mit derselben verwandten Gattung ist das Vaudeville... der Franzosen (183).

Vereinzelt findet sich im 20. Jh. auch der Ausdruck „Vaudeville-Operette" (A. Grünwald, H. Weigel u. P. Abraham, *Roxy u. ihr Wunderteam. Vaudeville-Operette in drei Akten*, Lpz. u. Bln 1937; vgl. unten, II. (4)).

(e) Das Merkmal der Komik gewinnt für die Bestimmung des Begriffs nach der Mitte des 18. Jh. zunehmend an Bedeutung, so daß die diminutive Prägung (komische) Operette – vielfach synonym zu Bezeichnungen wie Komische Oper, mus. Lustspiel, Intermezzo, opera buffa und bisweilen auch opéra comique – außerdem für das im Vergleich zur Oper ‚kleinere' Genre der MUSIKALISCHEN KOMÖDIE belegt ist. Sie reflektiert im Verhältnis zur Oper größere Leichtigkeit und schließt Heiterkeit, Unterhaltung und Vergnügen ein, wobei insbesondere auf den Wechsel von Gesang und gesprochenem Dialog abgehoben und das komische Element oftmals an franz. Ursprünge zurückgebunden wird.
Nach 1750 scheint sich operetta in Verbindung mit Epitheta wie burlesca, comica oder giocosa in ganz Europa zu einem ital. Fachwort für das komische Musiktheater zu verfestigen:

La maestra di scola. Operetta giocosa (Venedig 1750; zit. nach: Cl. Sartori, *I libretti ital. a stampa dalle origini al 1800* IV, Cuneo 1991, 55);
La schiava finta. Operetta burlesca (Bologna 1756; *op. cit.* V, Cuneo 1992, 145);
Il pazzo glorioso. Operetta comica (Kopenhagen 1759; *op. cit.* IV, 393);

Lo speziale. Operetta comica (Kopenhagen 1759; *op. cit.* V, 254);
La contadina in corte. Operetta giocosa (Wien 1767; *op. cit.* II, Cuneo 1990, 195);
La schiava. Operetta comica (Braunschweig 1768; *op. cit.* V, 144);
L'idolo cinese. Operetta giocosa per musica (Neapel 1768; *op. cit.* III, Cuneo 1991, 391);
La giardiniera brillante. Operetta giocosa per musica (Wien 1769; III, 309);
Il barone di torre forte. Operetta giocosa per musica (München 1772; *op. cit.* I, Cuneo 1990, 403).

Für Algarotti sind Operette buffe, mehr als andere Werke, durch „espressione" gekennzeichnet, wobei auffällt, daß er den Ausdruck operetta in der venezianischen Ausgabe aus dem Jahre 1755 (noch) nicht verwendet. Dagegen verbindet Milizia operetta buffa mit „Einfachheit" und „sehr mittelmäßigen Charakteren":

Fr. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (Livorno [2]1763): Ne sono in esempio singolarmente gl'Intermezzi, e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in qualunque altro componimento che sia (38);
Fr. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (Venedig 1794): Una prova di ciò sono quegl'intermezzi... in Musica, e quell' operette buffe, le quali piacciono più dell' eroiche, perchè la Musica è in quelle più semplice, ed esprime meglio l'argomento del tutto e delle parti. A queste Operette si pone più semplicità, perchè si ha ordinariamente da fare con caratteri mediocrissimi, ai quali non si possono far eseguire tutti i segreti dell' arte, ed i tesori della scienza. Sono perciò i Maestri obbligati d'attenersi al semplice, e col semplice imitare la natura (57 f.).

In J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774, Art. *Operetten. Comische Opern*, 851 a) wird Operette als Vereinigung der Musik mit der „Comödie" aufgefaßt, analog zur Oper als einer Verbindung des „Trauerspiehls mit der Musik". Dabei unterscheidet der Art. zwei Stufen in der Entwicklung der mit Operette bezeichneten Sache. Nachdem sich der Ausdruck anfangs auf ein „bloßes Possenspiehl zum Lachen" (851 b) bezieht, „wozu die Deutschen von dem italiänischen *Intermezzo*, und der *Opera buffa*, den Einfall geborgt haben", benennt er nunmehr mit Blick auf die „französischen und deutschen Operetten" ein musikalisches Drama, das „zwischen der hohen tragischen Oper und den niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte" (852 a; vgl. oben, I. (2)(c)) steht und das – im Gegensatz zur großen Oper – „sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergözen" schildert:

Sie [sc. diese Gattung] nihmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt... Der Tonsezer mußte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befleißen (852 a).

Die komische Operette wird auch von anderen Autoren auf franz. Vorbilder, insbesondere das Lustspiel, zurückgeführt, bisweilen auch der komischen Oper oder der opera buffa zugerechnet:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833), Art. *Opera*: Die k o m i s c h e *Operette* war eine Nachahmung des französischen Lustspiels, mit Liedern und zuweilen *Chören* verflochten (119);
Art. *Operette*: Operchen, eine Oper von einem Act. Die meisten *Original-Operetten* stammen aus dem Französischen (121).
J. Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch d. Hochdtsch. Mundart* III (Wien 1808), Art. *Oper*: Die ernsthafte Oper, Ital. *Opera seria*, wenn eine ernsthafte wunderbare Handlung vorgestellet wird, welche sich wieder in die Götter-Oper und Helden-Oper theilet; zum Unterschied von der komischen Oper, Ital. *Opera buffa*, wenn es die Vorstellung einer lustigen Handlung ist. Daher die Operette... Ital. *Operetta*, ein kurzes Singespiel dieser Art (605);
Larousse de la musique II (Paris 1957), Art. *Opérette*: Genre dérivé de l'*opera buffa*, qui prend naissance et se développe au cours du XIX[e] Siècle (130 b).

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837), Art. *Operette*, hält das Komische ebenfalls für eine zentrale Bestimmung von Operette:

Gehört aber noch weit mehr das Komische zur Operette als zur großen Oper, und zwar ein Komisches, was aus dem Leben selbst, wenn auch mit dichterischer Ausschmükkung, gegriffen ist, so ergiebt sich daraus, daß die Operette weit mehr als die große Oper ein Kind ihrer Zeit ist und ihrer Zeit ganz besonders angehört, desgleichen dem Volke, unter welchem eine jede dieser Art entstand. Denn das Komische irgend einer Zeit und irgend eines Volkes kann unmöglich auch dasselbe Komische einer andern Zeit und eines andern Volkes seyn (250 f.; vgl. unten, I. (3)).

In zusätzlicher Akzentuierung des komischen Aspekts, der sich mit Operette nicht von Anfang an verbindet, wird der Ausdruck oftmals auch mit dem Adjektiv „komisch" versehen. Türk gebraucht diese Prägung ebenso, wie man sie bei Lortzing und in dem Programm der Uraufführung der *Fledermaus* am 5. 5. 1874 im Theater an der Wien findet:

D. G. Türk, *Von d. wichtigsten Pflichten eines Organisten* (Halle 1787): In komischen Operetten, wo der Komponist oft poßierlich seyn soll, läßt sich der Schall einer Glocke, das Wiehern eines Pferdes, der Pulsschlag eines Menschen, das Krähen eines Hahns... durch Töne nachgeahmt, entschuldigen: allein der Organist darf sich solche Nachahmungen schlechterdings nicht erlauben (23);
Lortzing, Brief an Härtel (13. 4. 1850): zit. oben, I. (2)(a));
J. Strauß, *Die Fledermaus. Komische Operette in 3 Akten nach Meilhac u. Halevy's „Reveillon"* (zit. nach: A. Würz, Art. *Operette*, MGG X, 1962, 99 f.).

Dabei wird außerdem häufig wiederum der Diminutivcharakter des Ausdrucks betont, bisweilen auch die Funktion eines Intermezzos abgeleitet:

GroveD II (London 1880), Art. *Operetta*: A little Opera, generally of a buffo character, too short to furnish an evening's amusement, but useful as an Afterpiece, or Intermezzo (531 b);
GrimmW VII (Lpz. 1889), Art. *Operette*: aus dem ital. deminutiv operetta, eine kleine (besonders komische) oper (1291);
KlugeW (Bln u. New York [21]1975), Art. *Operette*: Ital. operetta ,Werkchen' wird als ,kleines Werk meist komischen Inhalts' früh im 18. Jh. entlehnt; bis gegen Mitte des Jh. wiegt die unveränderte ital. Form vor (523).

Das Fachwort operetta bzw. Operette in seiner Deutung als mus. Komödie spiegelt ein im Verhältnis zur Oper „leichteres" Genre, schließt eine spezifische, weniger gewichtige Stoffwahl im Sinne eines volkstümlichen, einfachen und lebensnahen Sujets ein und steht in dieser Hinsicht im Gegensatz zur „großen" Oper. Vielfach wird der Ausdruck als Vereinigung von Komödie und Musik begriffen, wobei die Verbindung der beiden Bestandteile, wie etwa Hand konstatiert, locker sein kann:

Sulzer, *op. cit.*: Wie die eigentliche Oper... aus Vereinigung des Trauerspiehls mit der Musik entstanden, so hat die Musik mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder funfzig Jahren aufgekommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtiget hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht (851 a f.);
Chr. F. Weiße, *Komische Opern* (Karlsruhe 1778), *Vorber.*: Wenn ich meistens ländliche Gegenstände zum Inhalte dieser Operetten wählte, so geschah es bloß, weil ich es für natürlicher hielt, bey den Versammlungen eines fröhlichen Landvolks auf dem freyen Schauplatze der Natur, als in Besuchzimmern gezwungener Städter ein Liedchen singen zu lassen (o. S.);
Goethe, Brief an W. H. von Dalberg (2. 3. 1780): Das lezte was ich gemacht habe ist eine kleine Operette [sc. *Jery u. Bätely*], worin die Akteurs Schweizerkleider anhaben und von Käs und Milch sprechen werden. Sie ist sehr kurz und blos auf den musikalischen und Theatralischen Effekt gearbeitet (Weimarer Ausgabe IV, 4, Weimar 1889, 187);
WolfL (Halle 1787), Art. *Operette*: *Operette* hat die Musik, vereinigt mit der Comödie, hervorgebracht. Die Absicht des Dichters sowohl als des Tonsetzers ist, possierlich zu seyn... Nicht vor langer Zeit hat man angefangen die Operette, die anfänglich blos komisch war, etwas zu veredeln, und daraus ist das musikalische Drama entstanden (114 f.);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Operette*: Dieses Wort wurde ehedem bis ohngefähr gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts zur Bezeichnung solcher ernsthaften Opern gebraucht, die zwar durchaus gesungen wurden, bey welchen aber der Dichter den gewählten Stoff nicht so weitläuftig ausführte, wie bey einer gewöhnlichen Oper. In der Folge ging dieser Name unvermerkt auf die komische Oper über, in welcher bloß kleine Arien und Lieder enthalten waren, die zwischen den Dialog eingestreuet wurden... Als man nachher anfing, die Arien zwischen dem Dialoge weiter auszuführen, und die Finale damit zu verbinden, in welchen die Handlung unter fortdauerndem Gesange fortrückt, ...bekamen sie den Namen k o m i s c h e O p e r (1098);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Operette*: In der ersten Hälfte des verwichenen [18.] Jahrhundertes verstand man unter Operette ein ernsthaftes Schauspiel... In der Folge gieng dieser Name auf die Nachahmung desjenigen französischen Schauspiels über, welches mit Liedern, kleinen Arietten und Vaudevills, und hin und wieder auch mit einem kurzen Chore, vermischt war. Man nannte diese Gattung des Schauspiels, welche in der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes vorzüglich von W e i s e und H i l l e r mit allgemeinem Beyfalle bearbeitet wurde, wegen der in die dargestellte Begebenheit eingemischten komischen Charakter, insbesondere die k o m i s c h e O p e r e t t e (256 f.); vgl. oben, I. (2)(a);
Schilling, *op. cit.* V (Stuttgart 1837), Art. *Operette*: Eine kleinere Oper, die entweder einen geringeren Umfang der Ausführung nach einnimmt, oder ihren Inhalt aus dem gewöhnlichen Leben greift und auf leichtere Art verarbeitet, keine hohen, sondern leicht faßliche und nicht selten zu findende Charaktere zeichnet, sich also in einer aus dem Leben selbst genommenen, nur dichterisch ausgeschmückten Sphäre bewegt und demnach mit Fleiß dem erhaben Idealen entsagt, ohne daß sie die Idee der Veredlung selbst geradehin aufgeben müßte (250);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Man gestehe willig dem Singspiele oder der Operette die Mischung von Gesang und Dialog darum zu, weil zu ihr, als einem ursprünglich gesprochenen Drama, der Gesang hinzutritt und die Tendenz eine komische ist (618);
Unter Operette oder Singspiel verstehen wir das Lustspiel, welches theilweise Gesang aufnimt, und zwar da, wo Gefühle auf Ruhepuncten zur Aussprache kommen. Die Verschmelzung beider Künste ist keine innige und vollständige, sondern der Verein ein mehr zufälliger, durch die einzelnen Momente der Handlung mehr oder weniger bedingt... Man könnte ein solches Gemisch als ein Unding erachten, wäre nicht die Hauptaufgabe bei der Operette in Heiterkeit, Witz und Komik zu finden, bei welchen man sich auch eine minder regelrechte Form gefallen läßt... Dem wirklichen Leben zugehörig, nimt die Operette einen volksthümlichen Charakter an und ist daher sowohl nach nationalen Begriffen zu betrachten, als auch, von dem Zeitgeschmack abhängig, nur für kürzere Zeit gültig (625 f.);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877): *Operette* ist eine kleine, meist komische Oper, in welcher nach der Weise des Singspiels Gesänge und Musikstücke mit gesprochenem Dialog abwechseln. Da sie ihren Stoff meist nur den einfachsten Verhältnissen des Lebens entlehnt und in der einfachsten Weise darstellt, so ist auch die Musik dazu dem entsprechend leichter und einfacher gehalten, als bei den übrigen Arten der Oper (348).

Operette als mus. Komödie wird außerdem als Lustspiel mit Gesang verstanden, eine Kennzeichnung, die auch für die Operette nach Offenbach Gültigkeit behält:

Brief von R. von Gottschall an L. Eisenberg (10. 5. 1894): Die Operette „Fledermaus" von Strauss scheint mir die beste deutsche Operette zu sein; man kann sie in der That ein musikalisches Lustspiel nennen (zit. nach: *Johann Strauss (Sohn). Leben u. Werk in Briefen u. Dokumenten*, hg. von Fr. Mailer, Bd. VII, Tutzing 1998, 55).

(3) In unmittelbarem Anschluß an das Verständnis von Operette als mus. Komödie verfestigt sich der Begriff ausgehend von den Werken J. Offenbachs wohl seit 1856 – zunächst allerdings zögernd – als Gattungsbezeichnung für eine EIGENSTÄNDIGE FORM MUSIKALISCHER BÜHNENSTÜCKE. Dabei ist die Benennung in der zweiten Hälfte des 19. Jh. bereits in solchem Maße eingebürgert, daß sie in der Regel nicht definiert wird.
Obwohl Offenbach den franz. Ausdruck Opérette für seine eigenen Werke nur vereinzelt gebraucht, läßt sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. insbesondere außerhalb Frankreichs und explizit im deutschsprachigen Bereich eine feste Verknüpfung mit Offenbachs Bühnenwerken nachweisen, während in den franz. Librettodrucken seiner Werke die Kennzeichnung Opérette nur selten belegt ist und dann zumeist als – stets unterschiedlich geschriebenes – Kompositum opérette bouffe:

H. Crémieux u. Offenbach, *Le financier et le savetier: opérette-bouffe* (Paris 1856; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Offenbach*, 33);
A. Jaime, E. Tréfeu u. Offenbach, *Croquefer, ou, Le dernier des paladins: opérette bouffe* (Paris 1857; 24);
A. Jaime, H. Crémieux u. Offenbach, *Une demoiselle en lôterie: opérette bouffe* (Paris 1857; 26);
E. Mestépès, E. Chevalet u. Offenbach, *Le violoneux: opérette* (Paris 1857; 85);
L. Halévy, W. Busnach u. Offenbach, *Pomme d'api: opérette* (Paris 1875; 71).

Für einen großen Teil von Offenbachs eigenen Werken werden statt opérette Benennungen wie opéra-comique, opéra bouffe bzw. opéra bouffon, opéra, bouffonnerie musicale oder saynète verwendet:

Ch. Dupeuty, E. Bourget u. Offenbach, *Tromb al-ca-zar, ou, Les criminels dramatiques: bouffonerie mus.* (Paris 1856; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Offenbach*, 81);
M. Mestépès u. Offenbach, *Les trois baisers du diable: opéra fantastique* (Paris 1857; 80);
J. Moinaux u. Offenbach, *Les deux aveugles: bouffonnerie mus.* (Paris 1858; 27);
H. Crémieux u. Offenbach, *Orphée aux enfers: opéra bouffon* (Paris 1858; 62);
H. Crémieux, L. Halévy u. Offenbach, *La chanson de Fortunio: opéra-comique* (Paris 1861; 17);
P. Boisselot u. Offenbach, *Lischen u. Fritzchen: saynète* (Paris 1864; 50);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *Belle Hélène: opéra bouffe* (Paris 1867; 11);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *La diva: opéra-bouffe* (Paris 1869; 28);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *La Périchole: opéra-bouffe* (Paris 1872; 68);
H. Crémieux, E. Blum u. Offenbach, *La jolie parfumeuse: opéra-comique* (Paris 1874; 46);
J. Barbier u. Offenbach, *Les contes d'Hoffmann: opéra* (Paris 1881; 21);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein: opéra-bouffe* (Mailand o. J.; 40).

In Fassungen für die deutschsprachigen Bühnen sind Offenbachs Werke dann jedoch häufig als „Operette", „komische Operette" oder „burleske Operette" bezeichnet. Dabei macht das hinzutretende Adjektiv kenntlich, daß Operette noch immer in der Tradition der Deutung „kleine Oper" steht und durch „komisch" oder „burlesk" näher spezifiziert wird:

Th. Gassmann u. Offenbach, *Schuhflicker u. Millionair: Operette* (Bln 1859; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Offenbach*, 77);
H. Cremieux, L. Halévy u. Offenbach, *Fortunio's Lied: komische Operette* (Bln 1861; 18);
C. Pohl, A. Conradi u. Offenbach, *Salon Jäschke: Operette* (Bln 1862; 59);
Offenbach, *Die Hanni weint – der Hannsi lacht: komische Operette* (Bln 1866; 45);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *Toto: Burleske Operette* (Bln 1869; 19);
H. Chivot, A. Duru, E. Pohl u. Offenbach, *Die Insel Tulipatan: komische Operette* (Bln 1869; 43);
H. Meilhac, L. Halévy u. Offenbach, *Margot d. reiche Bäckerin: komische Operette* (Wien 1877; 14);
A. Bahn, J. C. Grünbaum u. Offenbach, *Der Herr Gemahl vor d. Thür: Operette* (Bln 1860; 54);
Clairville, J. Cordier u. Offenbach, *Daphnis u. Chloë: Operette* (Bln 1861; 25);
H. Meilhac, L. Halévy, L. Kalisch u. Offenbach, *Périchole, d. Strassensängerin: Operette* (Bln 1870, 69);
Ch. Nuitter, L. Trefen, J. Hopp u. Offenbach, *Die Prinzessin von Trapezunt: komische Operette* (Bln 1871; 74);
H. Wolff u. Offenbach, *Die allerletzte Rose: Operette* (Bln 1872; 76);
C. Treumann u. Offenbach, *Pariser Leben: komische Operette* (Bln 1873; 84);
A. Millaud, J. Hopp u. Offenbach, *Madame Herzog, oder, Die Verschwörung zu Montefiascone: komische Operette* (Wien 1875; 53);
A. Millaud, J. Hopp u. Offenbach, *Die Creolin: Operette* (Bln o. J.; 23).

Im Anschluß an Offenbach ist der Ausdruck bestimmt von einer Vielzahl ihm zugehöriger Bedeutungen, die sich teilweise mit den oben, I. (2)(d), genannten Kennzeichnungen der mus. Komödie überschneiden.

(a) Im Sinne einer im wesentlichen von Offenbach geprägten Form der Unterhaltung wird – insbesondere in den Lexika – Operette vor allem mit Begriffen wie VOLKSTÜMLICH, HEITER UND LEICHT konnotiert, wobei die Attribute gelegentlich abfällig verwendet werden. Komödienhafte Elemente, Volksvergnügen und eingängige Unterhaltung für die Massen charakterisieren diese Form der Bühnenmusik, der zugleich karikierende, parodistische und persiflierende Züge zugesprochen werden:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Operette*: Kleine Oper, d.h. entweder eine Oper von kurzer Dauer oder eine Oper im kleinen Genre, d.h. eine komische Oper oder ein Singspiel, in welchem Gesang und gesprochener Dialog wech-

seln, und endlich in neuester Zeit... Karikaturoper, Persiflageoper, in welcher die Handlung nicht nur scherzhaft, sondern niedrig-komisch oder parodistisch ist und auch die Musik jeden ernsthaften Affekt vermeidet, es sei denn, daß sie karikierend-pathetisch würde (Offenbach, Lecocq, Strauß u.a.) (650 b);
F. Scherber, *Die Operette* (Neue Musik-Zeitung XXVI, Nr. 3, 1904): Wenn wir Operette eine musikalische Komödie mit volkstümlichen Gesängen nennen, so findet man, mag man auch viele, viele Jahre zurückblättern, dieses Genre immer und immer wieder (45 a);
Das beliebte Drängen der Operetten in das Land der Oper scheint mir verfehlt... Aber eher sollte die Oper aus der Operette Nahrung schöpfen, denn diese ist begrifflich des Volkes liebstes Kind, ihre Wurzeln ragen tief hinein bis ins Herz der Nation. Die Operette hat nur den Zweck, dem Volke im breitesten Sinne seine tägliche Musik zu geben, „das Vergnügen bis auf den gemeinen Mann zu befördern und die ungezogenen, schmutzigen Lieder zu verdrängen," keinen (?) anderen. Die Zeit ist nicht mehr ferne, da das Volkslied seine Rolle im Kunstleben des einfachen Mannes gänzlich ausgespielt haben wird. Die Volksliedsammlungen, die allerorten veranstaltet werden, zeigen ja nur, daß diese Gattung aus dem Leben in die Forscherstube gezogen ist. Diesen leer gewordenen Platz müßte die Operette einnehmen, die ja wenigstens volkstümliche Lieder gibt. Die Operette spendet dann die Wochentagsmusik, populäre Symphonie- und Opernaufführungen die Feiertagsmusik für das Volk (49 a);
K. Weill, *Die fehlende Operette* (Vom Berliner Sender III, 4. 10. 1925): Niemand kann der Leitung der Funk-Stunde das eifrige und erfolgreiche Bemühen absprechen, jeder Geschmacksrichtung innerhalb ihres buntgewürfelten Hörerkreises Genüge zu leisten. So hat es der Berliner Sender heute dahin gebracht, daß fast alle Gebiete der öffentlichen Unterhaltung und Belehrung in seinen Wochenprogrammen vertreten sind... Wenn wir also die Operette im Rundfunk vermissen, so meinen wir zunächst einmal die lange nicht gegebenen Werke klassischer Operettenmeister..., dann aber auch all die weltberühmten Vertreter der sogenannten Wiener Operette... Und alle diese Werke, deren einschmeichelnde Melodien an allen Empfangsapparaten mitgesungen werden würden, sind durch die lose Verknüpfung der Handlung und durch die Allgemeingültigkeit der Gesangstexte mit Leichtigkeit für den Rundfunk und für heutige lokale Verhältnisse einzurichten (*Musik u. mus. Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von St. Hinton u. J. Schebera, Mainz 2000, 285 f.);
MoserL (Hbg [3]1951), Art. *Operette*: Die Operette ist die musikdramatische Form der Unterhaltungsmusik und damit die wichtigste musikalische Verwirklichung der heiteren Volksbühnenkunst (815 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Operetta*: In the 19th and 20th centuries it denotes a theatrical piece of light and sentimental character in simple and popular style, containing spoken dialogue, music, dancing scenes, etc. (515 a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Operette*: ...ein Bühnenstück vorwiegend heiteren Charakters mit gesprochenem Dialog, Gesang und Tanz. Die Szenenfolge findet ihre Höhepunkte in den jeweils aktuellen Tänzen der Zeit (663 b);
New GroveD (London 1980), Art. *Operetta*: A light opera with spoken dialogue, songs and dances (XIII, 648 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Operetta*: Starting in the middle of the 19th century, operetta developed as a distinct genre, first in France and then in the Austro-Hungarian empire, Germany, England, and the U.S. Operetta is an essentially popular form of entertainment made up of spoken dialogue, song, and dance, whose tone may range from sentimental comedy, through satire and parody, to outright farce (569 b).

H. von Hofmannsthal verbindet mit Operette noch eine andere Vorstellung von Leichtigkeit. Nicht allein das Volksnahe ist ihm wesentlich, vielmehr ist es die Eleganz des Gekonnten und Perfekten, dem man die Mühen der Hervorbringung nicht anmerkt. So legt er R. Strauss für die *Ägyptische Helena* (1928) eine Kompositionsart nahe, wie sie aus einem Arbeiten „mit recht leichter, rascher, freier Hand" resultiere. Operette, die Hofmannsthal primär zwar nicht mit Offenbach, aber mit D.-Fr.-E. Auber, A. Boïeldieu oder G. Donizetti verbindet, kennzeichnet für ihn im Gegensatz zur Oper eine zweite, von der Opernkomposition verschiedene Ebene des musikalischen Kunstschaffens, die, wie er in einem weiteren Brief an Strauss im Hinblick auf die Konzeption von *Arabella* (1933) betont, jenseits des „*gelehrten* deutschen Musikgeists" angesiedelt sei:

Brief an R. Strauss (22. 9. 1923): Was Sie unter einem „zweiten Rosenkavalier" verstehen, glaube ich genau zu fühlen... Eine Ahnung von Handlung habe ich... Sie können mir nicht besser Lust und Eifer machen, als wenn Sie an die „Helena" mit recht leichter, rascher, freier Hand gehen. Setzen Sie sich vor, es mit einer solchen Hand zu machen – wie wenn es nur eine Operette werden sollte – es wird dann schon von Richard Strauss. Über der „Frau ohne Schatten" sind wir beide zu schwer geworden... Ich habe lange über die Mischung des Stils [für die „Helena"] nachgesonnen, über einen richtigen munteren Ton für das recitativo accompagnato..., dazwischen aber ist für Arien reichlich gesorgt, alles ist so als Liedchen gedacht, ein *viel leichterer* Stil als die Oper „Ariadne". Das Wort Operette, nimmt man's nur in einem schönen, ungebräuchlichen, älteren Sinne, faßt alles zusammen. Für Tanz und Chöre ist im zweiten Akt guter Platz – und da hoff ich – mit Ihrer Belehrung – ein recht kunstreiches Finale aufzubauen, nicht wuchtig-künstlich, wie in der „Frau ohne Schatten", sondern leicht und reich, wie wenn ein Feuerwerk Blumensträuße auswirft (zit. nach: R. Strauss, H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von W. Schuh, Zürich u. Freiburg i. Br. [5]1978, 494 f.);
Brief an dens. (26. 7. 1928): ...wenn sich, als ein neuer Stilversuch, nicht absteigender Kräfte, sondern gesteigerter Kunsteinsicht, zu einem *Weniger* von Musik gelangen ließe, wenn die Führung, die Melodie etwas mehr in die Stimme gelegt werden und das Orchester... sich der Stimme subordinieren würde... – so wäre, für ein Werk dieser Art, der Operette ihr Zauberring entwunden, mit dem sie die Seelen der Zuhörenden so *voll* bezwingt! Und hier, wenn ich Operette sage, denke ich wieder Auber und Boïeldieu, Donizetti und alles dergleichen in einem. – Aber nicht, daß ich so töricht wäre, zu denken, man könnte einfachere, naivere Kunstformen *erneuern*. Das ist Dilettantismus... Nein – aber wenn es gelänge, ...sich dem *gelehrten* deutschen Musikgeist zu entwinden, jenem Etwas, das Zuviel ist im deutschen Musikwesen, ...dann wäre vielleicht etwas schlechthin Bezauberndes zu gewinnen (650 f.).

(b) Des weiteren ist mit Operette eng das TANZEN verknüpft, das teilweise zu der unter II. ausgeführten negativen Wertung beiträgt. Denn während die Operette als „gesungener Tanz" für die einen durch die mit ihr verbundenen Modetänze – in Wien zählt dazu insbesondere der Walzer – Aktualität signalisiert, wird sie von Kritikern wie Pauly lediglich als „Zerrbild" des Lebens gedeutet:

F. Scherber, *Die Operette* (Neue Musik-Zeitung XXVI, 1905, Nr. 3, 10. 11. 1904): Mit Strauß erhielten die Tanzformen überhaupt, besonders aus künstlerischem Egoismus der Walzer in der Operette, eine hervorragende Bedeutung... Das Volkslied hat ja in der Großstadt keinen rechten Platz mehr, da befriedigen meist Tanzmelodien den Musiksinn des Volkes. Die großen Operetten Suppés bestehen in derselben Mischung wie die Straußens... War nun Suppé Spezialist für Marsch-Finale, so war Strauß ein solcher für Walzer-Finale, jedenfalls war und blieb die Operette größtenteils gesungener Tanz (47 b);
G. Pauly, *Operettendämmerung* (Signale für d. Mus. Welt, 11. 12. 1912): Die modernen Operettenautoren haben dem Possenhaften und dem Tanz auf Kosten der Musik und einer einigermassen vernünftigen Handlung so viele Konzessionen gemacht, dass das Publikum schliesslich keine Grenze mehr erkannte und die Possen den Operetten gleichsetzte. Muss es denn in der Operette von Tanzduetten wimmeln? Gibt sie nicht statt eines Spiegelbildes unserer Zeit ein lügenhaftes Zerrbild wieder, wenn sie immer wieder den Männern die zweifelhafte Eleganz grossstädtischer Nachtlokale und den Frauen Männerfang mit Dirnenmitteln als das erstrebenswerteste Ziel des Lebens hinstellt? (1676);
A. M. Rabenalt, *Operette als Aufgabe. Aufsätze zur Operettenkrise* (Bln 1948): Da sie [sc. die Operette] alle ihre Impulsive, ihr movens, ihren Rhythmus aus dem tänzerischen Geist ihrer Zeit erhält, – der Tanz als Ausdruck der modischen Gesellschaftlichkeit, der kollektiven und individuellen Verhaltungsstilistik aber im höchsten Maße zeitaussagend und zeitkritisch ist – wurde die Operette, nicht so sehr durch ihre parodistischen Elemente, durch Tagesanspielungen und aktuelle Glossen, sondern allein durch ihren Walzer, Cancan, Cake-Walk, Tango, Foxtrott und Black-Bottom zum *Zeittheater* (16).

(4) Seit dem 17. Jh. haftet den Begriffen operetta und Operette eine TERMINOLOGISCHE UNSCHÄRFE an, die sich in einer Bezeichnungsvielfalt manifestiert. So können beispielsweise lustiges Sing(e)spiel, operetta comica oder operetta giocosa, Liederspiel oder farsa synonym dazu verwendet werden:

B. Galuppi, *Amante di tutte* bzw. *La moglie bizzarra: operetta comica* (Kopenhagen um 1763; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Galuppi*, 15);
Ders., *Amante di tutte* bzw. *Der Liebhaber von Allen: ein lustiges Singespiel* (Dresden 1770; *op. cit.*, 16);
A. Sacchini, *Contadina in corte* bzw. *Die Bäurinn bey Hofe: ein kleines lustiges Singspiel* (Wien um 1767; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Sacchini*, 16);
Ders., *La contadina in corte: operetta giocosa per musica* (Wien um 1770; *op. cit.*, 19);
H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung d. Dilettanten* (Stuttgart u. Tübingen 1826): ...und das [sc. auch außer der Oper Operngesänge zu singen] war um so mehr der Fall, als auch hier, gleichwie im Gebiete der Instrumentalmusik, die Verallgemeinerung der Tonkunst einen Divertissements-Styl nach sich zog, welcher der O p e r e t t e die volksthümliche Kunstgestalt gab, worin talentvolle Componisten... viel Ergötzliches leisteten, zumal wo sie sich dem einfachern L i e d e r s p i e l näherten, und wo sie denn auch das Scherzhafte und Komische mit Geist in ihre erheiternde Kunstwelt aufnahmen (221 f.);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Operetta, o Farsa*: Opera in un sol Atto, per lo più di genere comico o sentimentale, e talvolta di genere misto (II, 78);
C. Klingemann u. F. Mendelssohn-Bartholdy, *Aus d. Fremde: ein Liederspiel* (Bln um 1829; zit. nach RISM-US *Libretto Database, Mendelssohn-Bartholdy*, 5);
H. F. Chorley u. Mendelssohn-Bartholdy, *Son and stranger: operetta* (engl. Version Boston o. J.; *op. cit.*, 4).

Signifikant wird die mangelnde begriffliche Schärfe, wenn dasselbe Werk mit unterschiedlichen Bezeichnungen angesprochen wird. Die Vielfalt der relevanten Benennungen für J. W. von Goethes *Erwin u. Elmire* (1775/1788) belegt dies exemplarisch für die zweite Hälfte des 18. Jh. Das Stück wird in seiner ersten, 1775 erschienenen Fassung „Schauspiel mit Gesang" betitelt (sogenannte Schauspielfassung), in der zweiten Fassung 1788 dagegen „Singspiel" (sogenannte Singspielfassung), wobei sich in den im Abstand von dreizehn Jahren präsentierten Bezeichnungen eine Veränderung von Goethes Verständnis der Textgrundlage, vom literarischen Text zum Gesangs- und Aufführungstext, andeuten mag (vgl. Art. *Singspiele*, in: G. von Wilpert, *Goethe-Lexikon*, Stuttgart 1998, 993). In einem Brief an J. Chr. Kestner vom 25. 12. 1773 spricht Goethe dann von seinem Werk als einem „Lustspiel mit Gesängen" (*Sämtliche Werke* II, 1, 28, hg. von W. Große, Ffm. 1997, 341), in einem Brief an J. Fr. Reichardt vom 30. 5. 1791 betitelt er es als „Oper" (II, 3, 578) und in der *Ital. Reise* (Rom, 10. 1. 1788; *Sämtliche Werke* I, 15, 1, Ffm. 1993, 509) und in Briefen an J. Fahlmer schließlich als „Operette" (6. oder 7. 2. 1775 u. 10.–12. 2. 1775; *Sämtliche Werke* II, 1, 28, 429). In der Monatsschrift Iris II/3 (1775) wird das Stück unter dem Titel *Erwin u. Elmire, ein Schauspiel mit Gesang* veröffentlicht. Bei der Arbeit an der zweiten Fassung leitet Goethe rückblickend die Prosadialoge der ersten Fassung aus den „französischen Operetten" her (vgl. oben, I. (2)(c)), während ihm dagegen in der zweiten Fassung – beeinflußt durch die ital. opera buffa, die er auf seiner Italienreise näher kennengelernt hatte – die Rezitative in durchgängiger Versifizierung für Operette signifikant werden:

Ital. Reise I, XI. 1787, *Bericht*: Erwin und Elmire so wie Claudine von Villa bella sollten nun auch nach Deutschland abgesendet werden; ich hatte mich aber durch die

Bearbeitung Egmonts in meinen Forderungen gegen mich selbst dergestalt gesteigert, daß ich nicht über mich gewinnen konnte sie in ihrer ersten Form dahin zu geben... Der prosaische Dialog... erinnerte zu sehr an jene Französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüber brachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten, als einem eingebürgerten Italiäner, der den melodischen Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen. In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden (*op. cit.*, 466 f.);

op. cit., Rom, 10. 1. 1788: Hier kommt aus Rom... Erwin und Elmire... Du wirst bald sehen daß alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet ist, das ich erst hier zu studieren Gelegenheit hatte: alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhpunkte genug habe... Es sind hundert Dinge zu beobachten, welchen der Italiäner allen *Sinn* des Gedichts aufopfert, ich wünsche, daß es mir gelungen sein möge, jene musikalisch theatralischen Erfordernisse durch ein Stückchen zu befriedigen, das nicht ganz unsinnig ist. Ich hatte noch die Rücksicht, daß sich beide Operetten [sc. *Erwin u. Elmire* u. *Claudine von Villa Bella*] doch auch müssen lesen lassen, daß sie ihrem Nachbar Egmont keine Schande machten. Ein Italiänisch Opernbüchelchen lies't kein Mensch, als am Abend der Vorstellung, und es in Einen Band mit einem Trauerspiel zu bringen, würde hier zu Lande für eben so unmöglich gehalten werden, als daß man Deutsch singen könne (510 f.).

Der letzte Passus zeigt, daß Operette für Goethe auch in der gewandelten Konzeption nicht zuletzt ein literarischer Text bleibt (vgl. oben, I. (1)).

In zwei Briefen an Ph. Chr. Kayser nennt er *Jery u. Bätely* (1780/1790/1828) ebenfalls eine „Operette" und expliziert dem Komponisten gegenüber seine Vorstellung einer mus. Gestaltung dieses Stücks, wobei er die geplante Musik der Operette als „einfach, wahr, rein" bzw. „leicht, gefällig, offen" charakterisiert und dabei dreierlei Arten von Gesang, nämlich Lieder, Arien und Dialoge, fordert:

Brief an Ph. Chr. Kayser (29. 12. 1779): Ich schicke Ihnen hier, lieber Kaiser eine Operette die ich unterweges für Sie gemacht habe. Es sind die aller einfachsten Umrisse, die Sie nunmehr mit Licht, Schatten und Farben herausheben müssen wenn sie frappieren und gefallen sollen... Ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen. Erstlich Lieder, von denen man supponieret, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält. Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung... Drittens kommt der rhythmische Dialog, dieser gibt der ganzen Sache die Bewegung, durch diesen kann der Componist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten (*Sämtliche Werke* II, 2, 29, hg. von H. Reinhardt, Ffm. 1997, 232 f.);

Brief an dens. (20. 1. 1780): Ihren Brief lieber Kaiser vom 16. Dez. habe ich erst bei meiner Rückreise in Weimar gefunden, da schon von Frankfurt die versprochne Operette [sc. *Jery und Bäteli*] mit dem neuen Jahr abgegangen war... Den Charakter des Ganzen werden Sie nicht verkennen, leicht, gefällig, offen, ist das Element worin so viele andre Leidenschaften, von der innigsten Rührung bis zum ausfahrendsten Zorn u. s. w. abwechseln. Edle Gestalten sind in die Bauernkleider gesteckt und der reine einfache Adel der Natur soll in einem wahren angemessenen Ausdruck sich immer gleich bleiben (238).

Als weiteres Beispiel für eine mögliche Bezeichnungsvielfalt kann Chr. F. Gellerts Bühnenlibretto *Das Orakel* (*Sämmtliche Schriften* III, Lpz. 1769) dienen, das sowohl „Singspiel" als auch „Lustspiel" (*Vorrede*, VII u. IX) genannt wird und an anderer Stelle als „Operette" (111; so bereits in J. A. Scheibe, *Thusnelde ein Singspiel*, Lpz. 1749, *Critischer Vorber.*, 74) bezeichnet ist, außerdem A. Schweitzers *Dorfgala*, die sich in den Quellen mit mindestens vier verschiedenen Benennungen nachweisen läßt:

F. W. Gotter u. A. Schweitzer, *Die Dorfgala. Singspiel* (Weimar 1772);
Dies., *Die Dorfgala. Ein Lustspiel in drey Aufzügen mit Arien u. Gesängen* (Gotha 1774);
Dies., *Die Dorfgala. Eine komische Operette* (Lpz. 1777);
Dies., *Die Dorfgalla. Eine komische Oper* (Hbg 1778).

Auch die verschiedenen Gattungsnamen von W. A. Mozarts *Die Entführung aus d. Serail* (uraufgeführt Wien 1782) belegen die mangelnde Trennschärfe der Bezeichnungen. In einem Brief an den Verleger Breitkopf vom 10. 8. 1781 berichtet L. Mozart von einer „operette, die schon den halben des Septembers solle aufgeführt werden" (*Mozart. Briefe u. Aufzeichnungen* III, Kassel 1987, 148 f.) und meint damit das bereits genannte „Buch" *Belmont u. Constanze oder Die Entführung aus d. Serail* von Chr. Fr. Bretzner (*op. cit.* VI, Kassel 1971, Kommentar, 77). Mozart dagegen nennt in einem am 25. 9. 1782 geschriebenen Brief an den Vater dieses Werk „meine oper ‚die Entführung aus dem Serail'" (III, 231) bzw. am 6. 12. 1783 „meine teutsche opera *Entführung aus dem Serail*" (295), während das Textbuch (Wien 1782) das Stück als „Singspiel" betitelt. Ähnlich verhält es sich auch mit Mozarts Singspiel *Zaide* (KV 344/336b, entstanden zw. 1779 u. 1780), dessen von dem Salzburger Hoftrompeter J. A. Schachtner stammender Text als „die operette von schachtner" tituliert wird (Mozart, Brief an d. Vater, 18. 1. 1781; *op. cit.*, 90). Hier allerdings scheint „Operette" primär den literarischen Part zu meinen, zumal der Text von *Zaide* auch als das „Schachtner: Drama" bezeichnet ist (*op. cit.*, 53).

Obwohl der Ausdruck Operette auch im 20. Jh. vielfach verwendet wird und es zahlreiche Operette bzw. Operetta überschriebene Werke gibt, so beispielsweise A. Honeggers *Les Aventures du Roi Pausole. Opérette en 3 Actes* (Paris 1930) oder Dm. Shostakovichs *Moskva, Cheryomushki. Operetta* (Moskau 1957-58), wird Operette auch jetzt nicht mit Definitionen verknüpft.

Die vielleicht auch bewußt akzeptierte Begriffsunschärfe und Bezeichnungsvielfalt läßt sich im 20. Jh. an B. Brechts und K. Weills *Dreigroschenoper* (1928) exemplifizieren. In einem Brief bezeichnet der Mitherausgeber der Zs. Anbruch, H. Heinsheimer, das Werk als schönes Musterbeispiel für eine „neue, volkstümliche Opern-Operette, die aus den artistischen und sozialen Voraussetzungen der Gegenwart den richtigen Schluß zieht" (Anbruch XI, 1929, Nr. 1, 24), während Weill in seiner Antwort *Korrespondenz über Dreigroschenoper* bezweifelt, ob sein Werk, das er einem neuen Genre des musikalischen Theaters zurechnet, nun auch tatsächlich „an die Stelle der Operette treten wird" (loc. cit.). P. Bekker wiederum nennt es eine „Operette", entfernt in der Tradition J. Offenbachs stehend und eine Art „Volksstück" mit satirischen Zügen:

An Kurt Weill (1932): Dann kam Ihre Verbindung mit Brecht und die „Dreigroschenoper" als erstes Ergebnis. Hier klang es schon anders. Wenn man sich nur nicht hätte verpflichten sollen, an die Entdeckung einer neuen Operngattung und die endgültige Erledigung alles dessen, was bisher so hieß, zu glauben. Ich fand, daß Sie mit der „Dreigroschenoper" eine sehr schlagkräftige und lebendige Operette geschaffen hatten, nicht weniger, aber auch nicht mehr – wobei ich allerdings nicht an Lehar und Abraham denke. Offenbach wäre schon eher heranzuziehen, eine Verschärfung des Parodistischen ins Satirische als Steigerung gerade der musikalischen Ausdrucks- und Formensprache festzustellen. Ähnliches gilt von „Mahagonny" in seiner ersten und allein richtigen Form... Die „Dreigroschenoper" blieb ein Einzelfall. Sie durfte nicht als Gattungsmuster genommen und vervielfältigt werden. Ich schrieb damals in meinem Buch „Das Operntheater" über Ihre Werke: „sie als neues Operngenre oder gar Neuschaffung der Oper aus aktuellem Zeitverlangen anzusehen, wäre eine Überschätzung ebenso des Zeitverlangens wie der Erneuerungsbedürftigkeit der Oper. Gattungsmäßig gehören diese Werke vielmehr der Operette an. Was sie über andere Stücke dieser Art weit erhebt, ist der elementare Instinkt für das Volksstück. Indem es hier wieder von der Wurzel erfaßt wird, bereitet sich vielleicht die Möglichkeit einer neuen Volksoper vor." (*Briefe an zeitgenössische Musiker*, Bln 1932, 103 f.).

Dabei hat sich für Bekker das mit Operette bezeichnete Bühnenwerk seit Offenbach, in dessen Tradition er Weill sieht, verändert. War Operette, Bekker zufolge, für Offenbach und Strauß untrennbar verknüpft mit dem „Wunsch der Erheiterung, sei es durch Witz, sei es durch Grazie, sei es durch Lebenslust" (*An einen Operettenkomponisten* [1932], loc. cit., 172), so deutet er die „moderne Operette" (174) mit ironischen Worten dagegen lediglich im Kontext einer schlechten „Operettenindustrie" (175; vgl. unten, II. (1)(a)).

II. Aufgrund ihrer Tendenz zur leichten Musik und ihrer Wirkung als Massenphänomen wird Operette nach der Mitte des 18. Jh. vielfach mit einem KRITISCHEN, AUCH ABWERTENDEN VERSTÄNDNIS verbunden. Insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus manifestieren sich in dieser ablehnenden Haltung gegenüber der Operette auch antisemitische Vorurteile, denn Operette wird seit dem ausgehenden 19. Jh. vielfach mit J. Offenbach und dem Judentum identifiziert.

Selten ist der operettenspezifische Hang zur Unterhaltungsmusik positiv gewertet worden. So bleibt die Äußerung von E. Friedell, der mit dem Ausdruck Popularität, Leidenschaft und Heiterkeit assoziiert, die er in Bizets *Carmen* (1875) auf ideale Weise verwirklicht sieht, eher eine Ausnahme. Dieses gilt auch für das Urteil A. M. Rabenalts, der als Filmregisseur in der Zeit des Dritten Reichs Filmoperetten gedreht hat und dessen filmschaffende Aktivitäten aus dieser Zeit bis heute durchaus umstritten sind. Rabenalt verbindet mit Operette eine „untragische Lebensanschauung", eine „beseeligende Gleichmacherei aller menschlichen Unterschiede" und den „zündenden Rhythmus":

Rabenalt, *Aktivierte Operette* (zw. 1922 u. 1932): Operette ist... kein eigener Formbegriff. Unter Operette verstehen wir vielmehr das Bild der Welt unter dem besonderen Gesichtswinkel einer bestimmten, positivistisch-heiteren Weltauffassung, eine köstliche, bei allen tragischen Ambitionen untragische Lebensanschauung, eine beseeligende Gleichmacherei aller menschlichen Unterschiede in jenem zündenden Rhythmus, der gerade die Zeit beherrscht. Noch immer war die Operette Volkstheater, weil sie sich „an Alle" ohne Ausnahme richtet (zit. nach: *Schriften zum Musiktheater d. 20er u. 30er Jahre. Opernregie I*, Hildesheim, Zürich u. New York 1999, 84);

Friedell, *Kulturgesch. d. Neuzeit. Die Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg* (München 1960): Dieses Werk [sc. *Carmen*], in dem sich Popularität mit Raffinement, spanische Leidenschaft mit französischer Grazie, elementare Vitalität mit spielender Heiterkeit vermählt, ist eigentlich die ideale Operette (1318 f.).

(1) Seit dem frühen 19. Jh. verknüpft sich mit dem Ausdruck zunehmend eine PEJORATIVE BEWERTUNG, wobei mit dem negativen Urteil über „Operette" freilich unterschiedliche Formen von Bühnenwerken angesprochen sein können.

In Zeiten wachsenden Nationalbewußtseins und wohl aus einem antifranzösischen Affekt heraus verurteilt E. Th. A. Hoffmann die franz. Opéra comique, vermutlich auch deshalb, weil ihr Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Partien für ihn die Illusion von den Erscheinungen des Geisterreichs in der Musik nicht aufrecht zu erhalten vermag (vgl. dazu M. Fend, *Zum Verhältnis von Opéra comique u. dtsch. romantischer Oper*, in: *Die Opéra comique u. ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jh. Ber. über d. Internationalen Kongr. Frankfurt 1994*, hg. von H. Schneider u. N. Wild, Hildesheim, Zürich u. New York 1997, 305 ff.). So lehnt Hoffmann in seiner Rezension von A. Boieldieus „Singspiel" *Der*

neue Gutsherr (*Le nouveau seigneur de village*, 1813) die Opéra comique – er nennt sie hier „französische komische Oper" – als das „kleinliche Operettenwesen" ab:

Recension. Der neue Gutsherr (AmZ XVI, 1814): Zu diesen verständigeren [Componisten] rechnet Rec[ensent] den Componisten des vorliegenden Singspiels, welches ihn veranlasste, über die französische komische Oper überhaupt Einiges anzudeuten... Rec[ensent]... schliesst mit dem herzlichen Wunsche, dass das kleinliche Operettenwesen, mit seiner Süsslichkeit, mit seiner faden Spasmacherey, wie es von der französischen Bühne auf die unsrige herüberkam, als etwas, unserer Ansicht der Musik, unserm Geiste überhaupt, nicht Zusagendes, zu gleicher Zeit mit der blinden, aber freylich mit dem Schwerte in der Faust erzwungenen Verehrung alles dessen, was von dorther kam, recht bald verschwinden möge (671 ff.).

Die seit J. Offenbach etablierte Form der Unterhaltungsmusik auf der Bühne hat dagegen H. Wolf (1884) vor Augen, wenn er pikiert vom „parfümierten Witz Offenbachscher Operetten" spricht (*Mus. Kritiken*, hg. von R. Batka u. H. Werner, Lpz. 1911, 58) und die „modernen Operetten" verächtlich „auf dem untersten Grund der Kloake" lokalisiert. C. Wagner berichtet, wie bei R. Wagner die ästhetische Geringschätzung der Operette in eine unmenschliche Verachtung ihrer Rezipienten umschlägt. Sie zitiert eine Äußerung Wagners über Besucher einer Offenbachschen Operette, die beim Wiener Theaterbrand im Jahre 1881, der „Katastrophe von Wien", den Tod fanden:

Tagebuch (16. 12. 1881): Am Schluß der vielerlei Mitteilungen... ergeht sich R[ichard] über seinen Mangel an Anteil an der Katastrophe von Wien. „Es klingt hart und geht fast über die Natur hinaus, aber die Menschen sind zu schlecht, um daß es einem nahegehen kann, wenn Massen untergehen. Wie gesagt, wenn in Kohlengruben Menschen verschüttet werden, da kommt mich das Entsetzen an über eine Gesellschaft, die sich mit solcher Hülfe Heizung verschafft; und ob so oder so viele, die einer Offenbach'schen Operette beiwohnen, aus dieser Gesellschaft dabei umkommen, wobei sich auch nicht ein Zug von moralischer Größe zeigt, das läßt mich gleichgültig" (*Die Tagebücher*, Bd. IV, hg. von M. Gregor-Dellin u. D. Mack, München u. Zürich [2]1982, 849).

Aus der Situation der Neuen Musik heraus argumentiert dagegen R. St. Hoffmann, wenn er sich 1925 vom institutionalisierten Operetten- und Opernbetrieb distanziert. Der modernen Operette gesteht er zwar eine große wirtschaftliche Bedeutung zu, die künstlerischen Folgen aber schätzt er als verheerend ein und attestiert der Verkleinerungsform Operette bzw. Operchen eine Reduzierung auf banale Gefühle, die in Schlagern mus. Ausdruck finden:

Die Operette, in: *25 Jahre neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Edition*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien, Lpz. u. New York 1925): Die Operette ist eine Mischform. Schlimmer als das: die Mischform einer Mischform! Denn schon die Oper, aus der sie stammt, ist eine, ist paradox, wie Bie sagt. Wie das Satyrspiel zur Tragödie verhält sich das Operchen zur Oper, es ist eine Diminutivform, eine Verkleinerung der großen Gefühle auf ein kleinbürgerliches Allerweltsniveau, eine Reduzierung des Lebens auf den gemeinsamen Nenner der Heiterkeit, des Lachens und Tanzens. Ist? Richtiger: sollte sein! Die Operette und ihr Komponist, die beide von der Oper herkommen, fühlen sich irgendwie deklassiert, träumen von sozialem Aufstieg, wollen, wenn der erste Rausch von Macht und Reichtum gesättigt ist, wieder Soccus mit Kothurn vertauschen. Sie schreiben Schlager, weil man sie verlangt, und zwischendurch kokettieren sie mit dem fremden und falschen Stil. ...Die moderne Operette wird nach einem Rezept fabriziert, nach dem das Publikum sie ein paar hundert Mal einnehmen muß, ob es will oder nicht. Ausstattung, Kostüme, Ballettmeister, Hütelieferant, Beleuchter, Friseur und zahllose andere sind gleichberechtigte Faktoren an diesem Gesamtkunstwerk, dessen wirtschaftliche Bedeutung eine ganz kolossale ist (207 ff.).

Um der pejorativen Bezeichnung für eine – aus seiner Sicht – gute Sache zu entgehen, plädiert Fr. J. Brakl dafür, den vielgeschmähten Ausdruck „Operette" durch „Spieloper" zu ersetzen, wobei er für die Bezeichnungen „komische Oper" und „Spieloper" und somit auch für eine Rehabilitierung des damit gekennzeichneten mus. Theaters plädiert, das – je nach Nationalität – opéra comique, opera buffa, komische Oper oder Spieloper genannt werden kann:

Moderne Spieloper (München u. Lpz. [2]1886): Der Zweck und die Tendenz dieser Schrift sind dahin gerichtet, den in vielen Schichten noch üppig wuchernden Vorurtheilen, der immer noch unglaublich großen Apathie, ja Antipathie, welche Personen aus den besten Gesellschaftskreisen der Operette gegenüber hegen, nach Möglichkeit entgegenzutreten ... Wer das Buch zur Hand nimmt... und eine Abhandlung über Opernwesen darin zu finden glaubt, wird sich freilich täuschen, denn er trifft nur das Aschenbrödel hier an; die Operette, welche aber voll berechtigt ist, sich den Titel Spieloper beizulegen. Wäre die Unklugheit begangen worden, auf den Kopf dieser Schrift die Worte „Moderne Operette" zu setzen, so gäbe es sicher eine Anzahl von Menschen, die, in dem eingefleischten Vorurtheile gegen die Operette, schon des Titels wegen an dem Büchlein vorübergehen, ...und doch thäten sie alle der modernen Operette, will sagen Spieloper, großes Unrecht... (4);
Der Operette selbst schadet am allermeisten eigentlich nur diese ihre Bezeichnung so viel (10);
Ueberdies kennt der Franzose ja selber eigentlich keine Operette, er kennt nur die *opéra comique*, der Italiener die *opera buffa*, auf gut deutsch, die „komische Oper" und daß die komische Oper gleich der Spieloper ist, wird wohl selbst der verbissenste Operettenfeind nicht bestreiten wollen, nicht bestreiten können (13);
...ebenso unbegreiflich als unverantwortlich ist es, daß nahezu sämmtliche Theater auf ihren Affichen die obengenannten, von den Componisten selbst als „komische Oper" bezeichneten Werke ostentativ und beharrlich „Operette" betiteln!? Es ist dies nicht sehr rücksichtsvoll, aber vielleicht

damit zu erklären, daß die den Direktoren zugesandten Partituren noch die Bezeichnung „Operette" trugen. In jedem andern Falle wäre es unverzeihlich! Weg mit der Operette, meine Herren, und hinauf mit der „komischen Oper" oder „Spieloper" auf alle Zettel, welche Werke unserer modernen Componisten annonciren... Die moderne Spieloper ist ohnehin noch nicht genügend gewürdigt, im Gegentheil wird sie von manchen Kreisen geradezu gemieden und umgangen. Also weg mit dieser Selbstverkleinerung! Die sogenannte Operette kann die richtigere Bezeichnung „moderne Spieloper" um so weniger entbehren, da es noch Menschen genug gibt, welche schon vor dem bloßen Worte „Operette" ein Kreuz schlagen (44 f.).

Außerdem unternimmt er den wohl singulären Versuch, die leichte Musik und die ihr zugehörige Operette dadurch aufzuwerten, daß er die große Schwierigkeit hervorhebt, leichte Musik zu schreiben:

op. cit.: Beide [sc. Operette und Spieloper] sind auf demselben Holze gewachsen, die eine ist aus der anderen hervorgegangen! Dies darzuthun und durch Belege zu erhärten, den so oft und ungerecht geschmähten Operettenmohren weiß zu waschen, zu rehabilitiren und der modernen Spieloper neue Bahnen zu eröffnen, das ist der Zweck dieser Zeilen (10);
Der Operetten-Compositeur muß die Formen, die Behandlung des Orchesters und der Singstimmen so genau kennen, wie der Operncomponist! Und dabei verlangt man noch von Ersterem eine größere Popularität, eine leichtere Ermöglichung der Auffassung seiner Melodien, eine zierlichere, pikante und raffinirte, selbst den größten Musikgourmand reizende Instrumentation. Die Stellung eines Componisten der modernen Spieloper ist daher weit schwieriger und heikler, als die eines Operncompositeurs. Wer hieran zweifelt, erhält einen ziemlich deutlichen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung schon darin, daß sich alljährlich gut ein Dutzend von Musikern an die Componirung einer großen Oper wagt, aber nur sehr sporadisch tauchen neue Operettencomponisten auf, weil – weil – nun eben, weil es schwer ist, leichte Musik zu schreiben! (32);
Das Gespenst „Operette", dieses eigentliche Zerrbild ist ja längst verschwunden. Klar und hell aus krystallreinem Born ist die moderne Spieloper erstiegen und dieser öffnet die bisher verschlossenen Pforten, ebnet ihr alle Wege! (73).

Für Th. W. Adorno konkretisiert sich in der leichten Musik der Begriff des Verfalls, der für ihn die Operette nach J. Offenbach und J. Strauß bestimmt. In diesem Zusammenhang spricht er von der „Idiotie der von der Operette nach Johann Strauß abgeleiteten leichten Musik" (*Einl. in d. Musiksoziologie*, Ffm. 1962; Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 212):

Wenn der von Bildungsphilistern gegen die Moderne mit Vorliebe zitierte Begriff des Verfalls irgend sein Recht hat, dann in der leichten Musik. Er läßt mit Händen sich greifen und genau sich bestimmen. Bei Offenbach verband höchst originelle und doppelbödige Erfindung, bunte Phantasie, glücklich leichte Hand sich mit Texten, an deren sinnvollem Unsinn die Liebe von Karl Kraus entflammen durfte. Bei Johann Strauß, dessen eigentliche Kompositionsbegabung vielleicht die Offenbachs noch übertraf..., kündigt der Niedergang sich an in den abgeschmackten Libretti ebenso wie in einer instinktunsicheren Neigung zum aufgedonnerten Opernwesen... Was nach Offenbach und Strauß kam, hat ihr Erbe schnell vergeudet. Nach ihren unmittelbaren Nachfolgern, die noch etwas aus besseren Tagen hüteten wie Lecocq, kamen die abscheulichen Ausgeburten der Wiener, Budapester und Berliner Operette. Dem Geschmack bleibt es überlassen, ob man vom Budapester Schmalz oder von der Puppchen-Brutalität mehr abgestoßen wird. Aus dem schmutzigen Strom tauchte nur gelegentlich etwas locker Anmutiges auf wie manche Melodien von Leo Fall oder ein paar authentische Einfälle von Oscar Straus (200 f.).

(a) Oftmals werden dem Begriffswort Operette in polemischer Absicht Attribute wie POPULARITÄT UND KITSCH zugeordnet. R. Batka geißelt das Abrutschen der Wiener Operette in die Sentimentalität und benutzt damit zur Charakterisierung von Operette einen Ausdruck, der bereits auf antisemitische Klischees vorausweist:

Operettenkoller (Der Kunstwart XXI, 1908): Statt auch einmal die Schwächen der heimischen Zustände zu geißeln, hätschelt die Wiener Operette einen oberflächlichen Lokalpatriotismus und gipfelt am liebsten in der Verherrlichung des goldnen Wiener Herzens oder der angestammten Leichtlebigkeit... Und da das Theater schon einmal starke Kontraste verlangt, so springt die Wiener Operette aus dem Gehege einer... oft sehr liebenswürdigen Fidelität mit beiden Füßen gleich auf den Boden einer breiweichen, unmännlichen Sentimentalität (259 f.).

Für E. Krenek ist nicht die oben, I. (3)(a), konstatierte heitere Leichtigkeit der Operette, sondern deren Verlust in der ersten Hälfte des 20. Jh. beklagenswert. Operette ist für ihn, der mit *Schwergewicht oder Die Ehre der Nation* (Wien u. Lpz. 1928) selbst eine „Burleske Operette in einem Akt" komponiert hat, in seiner Zeit untrennbar mit Kitsch verbunden, weil sie sich im „Ton" vergreift und ein leichtes Sujet mus. mit unangemessenen Mitteln darstellt. Dabei verliert sie ihren ursprünglich „rein heiteren, unsentimentalen und antiopernhaften Charakter" und fungiert nicht länger als „witziges Gegenspiel" zur großen Oper (*Operette u. Revue, Diagnose ihres Zustandes*, Anbruch XI, 1929, 104). Vielmehr hat sie, verursacht durch die Entwicklung einer „schweren" – und das heißt vor allem einer schwer zugänglichen – Oper seit R. Wagner, deren Rolle zu übernehmen und Ersatz zu bieten versucht für alle Arten von Emotionen, die bisher der Oper anstanden. Leichtigkeit bedeutet jetzt, Kunst ohne Anstrengung genießen zu können:

Die Operette mag heute mit Recht für eine der beklagenswertesten Äußerungen geistigen Tiefstandes gelten. Die Gründe dafür sind verschiedener Natur. Es ist nicht die Tatsache der „Leichtigkeit", die das Genre verdächtig macht, sondern vielmehr die des überhandnehmenden Eindringens nicht leichter Elemente unter der Form des

Kitschs. Unter Kitsch ist in diesem Zusammenhang die verstimmende Diskrepanz zu verstehen, die dadurch entsteht, daß Ausdrucksmittel formelhafter Art, die gewohnheitsgemäß einer bestimmten Sphäre von Ausdrucksgegenständen zugeordnet werden, in ernster Absicht auf Gegenstände einer niedrigeren Sphäre angewendet werden, um diesen eine ihnen nicht innewohnende Gewichtigkeit zu verleihen. Kitschig wirken also in der Operette vor allem opernhafte Allüren, und gerade deren Überhandnehmen macht die ganze Gattung seit Jahr und Tag unerträglich. ...schon die Librettisten bereiten die Kitschwirkungen ausgiebig vor und für den Erfolg des Werkes sind sie von ausschlaggebender Bedeutung. Hier muß auch die Untersuchung des Wesens und Verfalls der Gattung ansetzen, denn wenn überhaupt irgendwo, so ist bei der leichten Musik die soziologische Betrachtung am Platze, da kein anderes Kunstgebiet so unter dem Gesetz von Angebot und Nachfrage steht. Hier wird wirklich Musik „verbraucht" wie Stiefelsohlen... Vom Verbrauchsstandpunkt also zeigt sich das Vorhandensein von Kitsch in der Operette unumgänglich notwendig. Man kommt der Erklärung näher durch einen Seitenblick auf die Entwicklung der Gattung. Aus einem seiner Natur nach lustigen, also erheiternden und leichtbeschwingten Werk ist mit der Zeit ein humorloses, erschütterndes und stumpfsinniges Produkt geworden (102);
Aber in gleichem Maße wie die Oper besonders durch und seit Wagner ihre Ungewöhnlichkeit, Feierlichkeit und erst durch spezielle Vorbereitung zu erwerbende Zugänglichkeit betont, gewinnt das Moment der L e i c h t i g k e i t bei der Operette besondere Bedeutung, die es bisher als Kontrastwirkung jedenfalls nicht hatte, da die Oper ihrer Definition nach wenigstens nicht wesenhaft „schwer" zu sein prätendierte. Die Leichtigkeit wird nunmehr der große Magnet der Operette, die Möglichkeit, Kunst ohne Anstrengung zu genießen, das wichtigste Attribut der neuen Gattung... Jetzt genügt natürlich die Heiterkeit allein nicht mehr. Denn nun muß die Operette Ersatz bieten für alle Emotionen, die die Oper tatsächlich oder eingebildet geboten ha-ben mochte, also neben dem Humor Erschütterung, Rührung, kurzum tragische Momente aller Art, aber – und das bleibt unerbittliche Forderung – auf der Basis der Leichtigkeit (104).

Auch P. Bekker versteht Operette nicht länger als „leicht, schwingend, tänzerisch" (*An einen Operettenkomponisten*, in: *Briefe an zeitgenössische Musiker*, Bln 1932, 175), sondern spricht der als „tragische Industrie" (177) gekennzeichneten Operette eine fragwürdige Popularität zu, deren letzter Reiz in der „Narkose" besteht:

Wenn Sie wüßten, wie ich die Operette liebe: als Phantasiebegriff, als lustiges kapriziöses Etwas, dem ich das Recht auf jede Unwahrscheinlichkeit zubillige, dazu meinetwegen auf jenen Schuß Sentimentalität, wie ihn Chaplin seinen „Lichtern der Großstadt" einmischt. Niemals würde ich solcher Operette magisterhaft auf die Finger sehen, ob sie etwas hierher oder dorther nimmt – wenn es nur hübsch ist, leicht, schwingend, tänzerisch, also eben alles das, was unsere tatsächlich vorhandene Operette, dieses armselige Geschöpf mit seinem tragischen Buckel nicht ist (175);
Und das ist das einzige Wahrhaftige an unserer Operette, daß sie diesem Geisteszustand der absoluten Erschlaffung und des Erlöschens jeder Urteilsempfindung in einer schauerlich verzerrten Grimasse Ausdruck gibt. Also: eine tragische Industrie. Aber eben darin ruht wohl der letzte Reiz ihrer Popularität: die Narkose (177 f.).

(b) Zum Signum einer als dekadent empfundenen Gesellschaft in Wien um 1900 geworden, konnotiert Operette seit dem frühen 20. Jh. auch Begriffe wie BELANGLOSIGKEIT, WERT-VAKUUM ODER ZEITFLUCHT. Vor dem Hintergrund eines positiv bewerteten „Operettenunsinns" bei J. Offenbach ist für K. Kraus mit Operette zu Beginn des 20. Jh. ein falsches Streben nach Sinn und Wahrscheinlichkeit verbunden, mit dem die „neue Industrie" ihre Produkte hervorbringt:

Die Operette (Der Sturm I, 3. 3. 1910): Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischen Geiste aber vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, die eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. Offenbach hat in seinen Reichen phantasiebelebender Unvernunft auch für die geistvollste Parodierung des Opernwesens Raum: die souveräne Planlosigkeit der Operette kehrte sich bewußt gegen die Lächerlichkeit einer Kunstform, die im Rahmen einer planvollen Handlung den Unsinn erst zu Ehren bringt... Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns... Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen... Von der natürlichen Erkenntnis verlassen, daß ein phantastisches oder exotisches und jedenfalls ein der Kontrolle entrücktes Kostüm notwendig ist, um das Singen in allen Lebenslagen glaubhaft zu machen, ...wagt die neue Industrie das Äußerste. Aber sie darf es wagen. Denn ihrem Publikum dient die heutige Operette bloß als ein Vorwort zu den gröhlenden Freuden des Nachtlebens (1 f.).

H. Broch sieht Operetten von J. Strauß – im Gegensatz zu solchen von J. Offenbach und A. Sullivan – als Inbegriff eines ausschließlich dekorativen Amüsements, dem satirische und ironische Komponenten fehlen, und als Indiz für ein zunehmendes allgemeines „Wert-Vakuum":

Hofmannsthal u. seine Zeit (1947/1948) I: *Die Kunst u. ihr Un-Stil am Ende d. 19. Jh.*: Vergleicht man die drei Operettentypen, die sich in Offenbach..., Sullivan... und Johann Strauß... verkörpern, so fehlt diesem, im Gegensatz zu den beiden andern, jegliche satirische Tendenz: die ironische Note, welche die Wiener Volksbühne in ihrer klassischen Epoche, also in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgezeichnet hatte..., war restlos verschwunden, und übrig geblieben war nichts als ein zur puren Idiotie verflachter Abklatsch der komischen Oper und ihrer teils liebenswürdigen, teils schalen Romantik; ...und so wurde die von Strauß begründete Operettenform ein spezifisches Vakuum-Produkt: als Vakuum-Dekoration hat sie sich nur allzu haltbar erwiesen, und ihr späterer Welterfolg kann geradezu als ein Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt in das unaufhaltsam weiterwachsende Wert-Vakuum genommen werden (*Schriften zur Lit.* I, Ffm. 1976, 152 f.).

Während Batka bereits 1908 an der Wiener Operette ihren Mangel an „Zeitsatire" beklagt, die allein dafür sorgen könnte, daß Operette wieder als „Spiegelbild des Zeitlebens" (*op. cit.*, 260) deutbar sei, verknüpft dagegen A. M. Rabenalt nach dem Zweiten Weltkrieg Operette mit einem gerade in solchen Zeiten auftretenden Verlangen nach rauschhaften Zuständen, Zeitflucht und Betäubung:

Operette als Aufgabe. Aufsätze zur Operettenkrise (Bln 1948), *Vorwort*: Die Operette kommt den Zeitfluchttendenzen, dem „Escapismus" entgegen, sie leistet den Ausweichwünschen des Publikums grosszügig Vorschub. Nach jedem Krieg können wir einen erhöhten Drang nach Rauschgiften und Stimulantien verzeichnen. In solchen Zeiten ist die Menschheit allzu leicht geneigt, süchtig zu werden. Der Run auf die Operette ist in erster Linie darauf zurückzuführen, daß man in ihr ein Betäubungsmittel, eine schmerzstillende Droge, ein Opiat und Narkotikum gegen die Belastungen der Zeit sieht (9).

(c) Die nationalsozialistische Propaganda identifiziert einen wichtigen Strang der Operettenentwicklung mit dem Namen J. Offenbachs, grenzt diese Entwicklungslinie aus und setzt die Bezeichnung „jüdische Operette" zur VERUNGLIMPFUNG JÜDISCHER KOMPONISTEN ein. Damit führt sie die Diffamierung Offenbachs und des von ihm geprägten Operettenschaffens fort.
Im Dritten Reich wird die „jüdische Operette" (*Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, hg. von A. Dümling u. P. Girth, Düsseldorf 1988, 137) attackiert, obwohl sich diese unter mus. Gesichtspunkten nicht von der von den Nationalsozialisten geförderten Operette unterscheidet. Den von Offenbach ausgehenden mus. Bühnenstücken wird „Sinnenhaftigkeit und Sinnlichkeit" zum Vorwurf gemacht, die jüdischen Komponisten solcher Werke werden als „Operettenschmierer" disqualifiziert und der Operette unter dem Vorwand, mit ihren „Wirkungen" bediene sie niederste Publikums-Instinkte, Epitheta wie „Sentimentalität" zugesprochen. Außerdem denunziert das 1940 im Parteiauftrag erstellte *Lexikon d. Juden in d. Musik* ihren „verzerrend-karikaturistischen Charakter" als Keimzelle von „zersetzenden Tendenzen in der Operette":

H. Költzsch, *Das Judentum in d. Musik*, in: *Hdb. d. Judenfrage*, hg. von Th. Fritsch (Lpz. 1935): An den größeren jüdischen Gestalten der deutschen Musikgeschichte sehen wir..., wie das mehr oder minder klare Bewußtsein des Gnaden-Mangels, des Nicht-schaffen-Könnens zu Ableitung und zum Ersatz greifen läßt: Mendelssohn zur Glätte der Form und zu Stil-Mustern, Meyerbeer zum Schein und Flitter des Theaters, Offenbach zu Frivolität, Zynismus und Erotik, Mahler zur Ekstase, Schönberg zu übersteigertem Intellekt und Konstruktion. In diesen Gestalten prägen sich zudem, bei Grundlage eines überall vorhandenen, großen „artistischen" Könnens, die hauptsächlichen zwei Spaltungen und Richtungen jüdischer Kunst- wie Lebenshaltung aus: die eine der Seele zugewandt, zur Askese neigend, die andere dem Leib untertan, Sinnenhaftigkeit und Sinnlichkeit auf den Schild hebend. Zur ersten Richtung gehören nur wenige Juden: Mahler, ...ferner Schönberg ...; zur anderen aber von Mendelssohn..., Meyerbeer und Offenbach, dem echten jüdischen Spötter, Lezzanin, an und abwärts die vielen Hunderte von Kitsch- und Schundkomponisten des 19. Jahrhunderts, die Operettenschmierer des 20. und ihre bereitwilligen Helfer, die Tagesschriftsteller und Kritiker (zit. nach: *Entartete Musik*, loc. cit., 79);
Ein Sonder-„Schaffens"- und Verdienens-Gebiet eröffnete sich den Juden im Bereich der Operette, welche Kunstgattung sie denn auch seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 30er Jahre in die Sphären niederster Publikums-Instinkte herunterbrachten (*op. cit.*, 81);
Lexikon d. Juden in d. Musik, hg. von Th. Stengel u. H. Gerigk (Bln 1940), Art. *Jacques Offenbach*: Offenbachs Musik, die in den meisten Musikgeschichten als ein Musterbeispiel der Verbindung von Frechheit und Grazie bezeichnet wird, hält sich bei allen melodischen und rhythmischen Reizen durchaus an der Oberfläche. In ihrem überwiegend verzerrend-karikaturistischen Charakter ist sie zweifellos eine Keimzelle der sich seither immer stärker bemerkbar machenden zersetzenden Tendenzen in der Operette, die unter den weit weniger begabten geistigen und rassischen Nachkommen Offenbachs während der Verfallszeit ihren größten Tiefstand erreichte (207);
MoserL (Bln [2]1943), Art. *Operette*: Die Operette ist die musikdramatische Form der Unterhaltungsmusik und damit die wichtigste musikalische Verwirklichung der heiteren Volksbühnenkunst. Damit ist zugleich ihre hohe Verantwortung gekennzeichnet: sie soll froh entspannen und leichten Genuß bereiten, aber nicht durch Bedienung der untersten Instinkte einer kulturlos eingeschätzten Masse, sondern durch Witz, Grazie und liebenswerten Übermut; sie kann zwar getrost das musikalische Seitenstück zum literarischen Lustspiel der Spieloper (Singspiel, komische Oper) überlassen und darf neben sich als eine berechtigte Sondergattung die vielbildrige, auch politisch aktuelle Revue sehen; während in der Revue meist eine bloße Rahmenhandlung genügt, sollte die Operette auf eine voll durchgeführte, logische Fabel Wert legen; aber statt sich zum Spielplatz falscher, dicker Sentimentalität und brutalen Lärms herzugeben, soll sie mit echter Lustigkeit den musikalischen Schwank pflegen (645 a);
op. cit., Art. *Jacques Offenbach*: Daß Offenbach keineswegs der Begründer der Gattung gewesen ist, siehe unter Operette; doch hat er mit dem Instinkt seiner Rasse für Wirkungen eingängliche Lyrismen geschrieben und durch freche Parodistik gezündet (636 b f.).

(2) Die Grenzen zu Bezeichnungen wie (MUSIKALISCHE) POSSE ODER REVUE sind seit dem ausgehenden 18. Jh. fließend. Michaelis versteht unter Operetten kleine einaktige Stücke, die gleichermaßen dem Durchschnittspublikum wie den ernsten Kennern gefallen und die als Nachspiel die Funktion einer „Posse" haben. Für Scherber sind sowohl mus. Posse wie auch Operette im Umfeld des Burlesken und Parodistischen angesiedelt, während Leichtentritt die

Operette, die auch den Gassenhauer (→ *Gassenhauer* V. (2)) aufnimmt, mit der Posse lediglich vergleicht:

J. B. Michaelis, *Amors Guckkasten. Eine Operette* (1772), *Vorrede*: Mich däuchte immer, wenn wir nun ja Operetten haben sollen und müssen, so wären solche kleine Stücke von einem Acte noch das beste Mittel, die Liebhaberey der Menge mit dem Geschmack des ernsten Kenners zu vereinigen. Als Nachspiele wären sie das, was sie seyn sollten: eine Posse, die ihre Käufer fände, ohne den reellern Stücken Abbruch zu thun (*Sämmtliche poetische Werke* IV, Wien 1791, o. S.);

F. Scherber, *Die Operette* (Neue Musik-Zeitung XXVI, Nr. 3, 1904): Schrittweise, wie sich Offenbach immer mehr zum Komponisten der burlesken, parodistischen musikalischen Posse verwandelte, kamen die Operetten [sc. Offenbachs] in Wien zur Aufführung. In dieser, fast einer Erziehung gleichenden Einführungsweise, in der ausgezeichneten Textbehandlung und in der eminenten, dramatischen Schlagkraft, bei Vermeidung aller Koloraturkünstelei, mag wohl der Grund der immer steigenden Wirkung der Offenbachschen Operetten auf die damalige Zeit zu suchen sein (46 b);

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911): Neuerdings hat die O p e r e t t e besonders von Wien aus die ganze Welt überschwemmt. Die Operette verhält sich zur Oper, wie die Posse zum Schauspiel, sie verschmäht kein Mittel, wendet selbst den Gassenhauer unbedenklich an. Nur ihre allerbesten Vertreter... kommen für die Kunst in Betracht (224 f.).

Pauly und Blessinger freilich unterscheiden die Posse, in der der komische Text im Vordergrund steht, von der Operette als eigenständiger Gattung, in der eine dem leichten Genre zugehörige Musik zentral ist:

G. Pauly, *Operettendämmerung* (Signale für d. Mus. Welt, 4. 12. 1912): Die Gattung der Tanzposse, die zurzeit die wahre Operette fast ganz verdrängt hat, weist der Musik eine untergeordnete Rolle zu. Sie muss die zum Tanz notwendigen Rhythmen mit der nötigen Präzision bringen, die musikalische Linie... an gewissen Stellen unvermittelt unterbrechen, um irgend einem derben Spasse Platz zu machen und im übrigen dem Gassenhauerbedürfnis der grossen Masse im weitestgehenden Masse entgegenkommen... Denn nur was auf die Anspruchslosigkeit und Unkultur der Menge zugeschnitten ist, kann in der heutigen Operette ein „Schlager" werden... Wenn man dem entgegenhalten will, dass sich die hier in Frage kommenden Werke vielfach gar nicht mehr Operetten nennen, sondern „Vaudeville" oder „Gesangsposse", so sei darauf hingewiesen, dass eben diese Kunstgattung jetzt an die Stelle der Operette getreten ist. Nur weil sich die Operette in Verkennung der ihr gezogenen Grenzen immer mehr dem Possen-Genre näherte, verkümmerte sie allmählich auf Kosten der Posse. Dasselbe Publikum, das früher in die Operetten lief, lässt sich jetzt (meist sogar in denselben Theatern) Possen und Vaudevilles vorspielen (1637);

K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): In der P o s s e liegt das Hauptgewicht auf den grobkomischen Text, in welchem einige Gesangs- und Musiknummern eingestreut sind. In der neueren O p e r e t t e spielt die Musik eine wesentlich größere Rolle; ihr Aufbau entspricht dem der Nummernoper mit gesprochenem Dialog, Introduktion und Finales. Doch ist die Musik von durchaus leichter Faktur. Die Operette ist teils (Offenbach und so weiter) von satirischen, travestierenden Elementen beherrscht, teils (Wiener Operette) gibt sie der Entfaltung des Gesellschaftstanzes und neuerdings auch des sentimentalen Gefühlsüberschwangs freiesten Raum (342 f.).

„Leistungsfähigkeit und Billigkeit von Film und Rundfunk" sind nach Ansicht von K. Weill schuld daran, wenn Operette einer immanenten Tendenz folgend zur Revue absinkt. Durch die Aufnahme ausgewählter, insbesondere klassischer Werke dieser „beliebtesten und verbreitetsten Gattung allgemeiner Volksbelustigung" (285 f.) in die Hörfunkprogramme des Berliner Senders meint er dem Verfall Einhalt gebieten zu können:

Die fehlende Operette (Vom Berliner Sender II, 4. 10. 1925): Seit Jahrzehnten ist die Operette die begehrteste und darum rentabelste künstlerische Unterhaltungsstätte, weil sie dem Geschmack weitester Volkskreise entspricht, weil sie alles enthält, was die Masse begehrt: Humor, Dramatik und Sentimentalität – Wort, Tanz und Musik. Wenn sich heute die Operette auf stark absteigender Ebene befindet, so ist daran die Leistungsfähigkeit und Billigkeit von Film und Rundfunk schuld. Das nachlassende Interesse wirkt auf die Produktion ein: seit Jahren ist keine wirklich wertvolle Operette mehr erschienen, der letzte Rest künstlerischer Eigenart und Gestaltungskraft, der dieser aussterbenden Gattung noch innewohnt, verschwindet und macht dem rein äußerlichen Schaugepränge der Revue Platz (*Musik u. mus. Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von St. Hinton u. J. Schebera, Mainz 2000, 286).

Die der Operette innewohnende Tendenz zu immer größerer Leichtigkeit im Sinne von Anspruchslosigkeit und müheloser Konsumierbarkeit ist nach E. Krenek ursächlich für die Deutung von Operette als Revue:

Operette u. Revue, Diagnose ihres Zustandes (Anbruch XI, 1929): Wie man aus Berlin... hört, versuchen sie dort jetzt die „Krise" – man nennt das so – der Operette durch R e v u e -Injektionen zu mildern. Im Sinne unserer bisherigen Ausführungen ist das als weitere „Erleichterung" zu werten, da die Revue in ihren heutigen Entwicklungsformen eine weitere Konzession an die Geistesträgheit des Publikums ist. Sie erspart ihm nämlich die Mühe, einer wenn auch noch so locker gefügten und inhaltlich anspruchslosen Handlung zu folgen, und präsentiert ihm alles so, daß seine Phantasie überhaupt nichts mehr zu tun hat (105).

(3) Insbesondere seit den 1920er und 1930er Jahren begegnet für die verkaufsträchtigen Nummern der Operette der Ausdruck OPERETTENSCHLAGER (→ *Schlager* II. (1)). Mit Operette ist ein in Paris, Berlin und Wien in dieser Zeit einzigartiger Wirtschaftsfaktor angesprochen. Der Marktwert wird zum Indikator des Erfolgs. Bereits Ende des 19. Jh. kennzeichnet Brakl Offenbachs Operette *Orpheus in d. Unterwelt* (*Orphée aux enfers*, 1858) als Schlager, und ebenso nennt Schwabe das Erfolgsstück der Saison einen Schlager, während Scherber und Hoffmann bei einzelnen erfolgreichen Nummern von „Operetten-

Schmachtfetzen“ bzw. „Operettenschlagern“ sprechen:

Fr. J. Brakl, *Moderne Spieloper* (München u. Lpz. [2]1886): ...Offenbach's Erstlings-Operette: „Hochzeit bei Laternenschein“... folgten einige Einakter... Die musikalische Welt, Kritiker und Theater-Publikum wurden auf den Namen Offenbach aufmerksam. Da kam sein g r o ß e r S c h l a g e r – „Orpheus in der Unterwelt“ und die Bahn stand offen für die Operette, um für immer eine neue Richtung in die Theaterwelt zu bringen (66);
F. Scherber, *Die Operette* (Neue Musik-Zeitung XXVI, Nr. 3, 1904): Schon in den Partituren eines Monsigny, Grétry wird man die leichtfüßigen, hüpfenden Rhythmen, die die Urzellen des Offenbachschen Cancans sind, finden, ebenso die sentimentalen Gesänge, die Stammutter der heutigen Operetten-Schmachtfetzen (45 a f.);
K. Schwabe, *Die Operette von heutzutag* (Der Kunstwart u. Kulturwart XXVII, 1914): In einem Berliner Operettentheater muß der Schlager der Saison hundertmal mindestens gespielt werden (118 a);
R. St. Hoffmann, *Die Operette*, in: *25 Jahre neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Edition*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien, Lpz. u. New York 1925): Es ist tausendmal wahr, man mag es bedauern ohne es leugnen zu können, daß die österreichische Operette die einzige Exportmusik ist, die auf dem Weltmarkt ihren Kurs hält, ja über pari notiert, und daß es gewiß weite Gegenden der bewohnten Erde gibt, die von unserer heimischen Produktion nichts wissen, als den Operettenschlager, den ihnen die Grammophonplatte vermittelt (204).

Bezogen auf den Rundfunk sieht Weill Operette und die in ihr enthaltenen Operettenschlager als Bollwerk gegen noch niveaulosere Musik:

Die fehlende Operette (Vom Berliner Sender III, 4. 10. 1925): Wenn die Funk-Stunde auf dem Standpunkt stehen würde, daß ihre Programme nach höchsten künstlerischen Richtlinien gebildet werden müssen und daß darum für die seichte Operettenmusik kein Platz ist, so wären wir die ersten, die sich gegen die Aufnahme von Operetten wehren würden. Da aber in den bunten und kunterbunten Abenden oft „Kunstwerke“ von viel tieferem Niveau als alle älteren Operettenschlager auftauchen, so knüpfen wir an das Erscheinen der Operette gerade die Erwartung, daß dadurch auch dem Kitsch im Rundfunk eine Grenze gesetzt wird. Wenn in einigen guten Operettenaufführungen alle Geister der leichten und sentimentalen Musik losgelassen werden, so bleibt an den übrigen Abenden mehr Zeit für ernste künstlerische Arbeit (*Musik u. mus. Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von St. Hinton u. J. Schebera, Mainz 2000, 286 f.).

Für Hirschfeld und Westermeyer steht Operette in enger Verbindung zum Wiener Kaffeehaus, das zu einer Börse und Bühne für die Vertreter des Operettenmarktes geworden ist:

L. Hirschfeld, *Das Buch von Wien* (München 1927): Die Wiege der Wiener Operette war vor 25 Jahren der berühmte Stammtisch von Karczag, Lehár und den anderen Größen im Café Museum in der Friedrichstraße. Die Lokale der Operetten-, der Varieté- und Kabarettleute sind jetzt das Café Heinrichshof gegenüber der Oper... und vor allem das Café Sacher-Bar auf dem Opernring. Am Nachmittag zwischen 3 und 6 Uhr können Sie hier die verschiedenen Meister, Verdiener und Mitläufer des Operettenmarktes sehen: da fährt Emmerich Kalman vor..., da sitzen die Operettenverleger, namentlich die kleineren, die Tenöre und Komiker, da wird fachgesimpelt, werden Mißerfolge prophezeit, Tantiemenerfolge geschätzt (43 f.);
K. Westermeyer, *Die Operette im Wandel d. Zeitgeistes: von Offenbach bis zur Gegenwart* (München 1931): Mit dem Operettenbetrieb ist eng die Kaffeehaus-Musik verbunden. Mag sie auch zunächst nur als nebensächlicher Abnehmer erscheinen im Konsum an Operetten-Musik. Aber der Schlagerverbrauch in Kaffee- und Tanzlokalen und in den Kinos ist derartig groß und gewinnbringend, daß diese Musikbranche... heute einfach eine wirtschaftliche Macht darstellt. Bekannte Komponisten und Textdichter beteiligen sich entweder an dem verlockenden Rennen um den großen Schlagerpreis der Saison, oder aber sie legen die Hauptnummern einer neuen Operette direkt auf diese typische Schlagerwirkung hin an (161).

(4) Im ausgehenden 20. Jh. wird in kulturgeschichtlichen Reflexionen Operette als Symptom bestimmter GESELLSCHAFTLICHER PHÄNOMENE gesehen und im Verfahren der Rekontextualisierung der sozio-kulturelle Hintergrund in die Bestimmung von Operette einbezogen:

C. Dahlhaus, *Die Musik d. 19. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VI (Wiesbaden u. Laaber 1980), Kap. *Opéra bouffe, Operette, Savoy Opera*: Je weniger aber die Operette in die Kompositionsgeschichte eingriff, in der sich Gegenwart dadurch legitimiert, daß sie ein Stück Zukunft in sich trägt, um so enger war sie in die Sozialgeschichte der Epoche verflochten, unter deren Bedingungen sie entstand und deren musikalische Moden sie – nach dem Prinzip der Wechselwirkung zwischen Diktatur und Plebiszit – ebenso beherrschte, wie sie von ihnen beherrscht wurde (189);
M. Csáky, *Ideologie d. Operette u. Wiener Moderne* (Wien, Köln u. Weimar [2]1998): Vielleicht noch mehr als die Oper war die Operette als typische Kunstgattung eines mittleren städtischen Bürgertums zugleich so etwas wie ein Repräsentant einer kulturellen und politischen Mentalität und das Sprachrohr von Ansichten und Sehnsüchten ganz bestimmter sozialer Schichten (25).

Lit.: R. SCHUSKY, Das dtsch. Singspiel im 18. Jh. Quellen u. Zeugnisse zu Ästhetik u. Rezeption, Bonn 1980; TH. BAUMAN, North German Opera in the Age of Goethe, Cambridge 1985; H. SEIFERT, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jh., Wiener Veröff. zur Musikgesch. XXV, Tutzing 1985; M. LICHTFUSS, Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto d. mus. Unterhaltungstheaters im Österreich d. Zwischenkriegszeit, Wien u. Köln 1989; F. VAN INGEN, Goethes Singspiele: Literarischer Anspruch u. Autonomie d. Musik, in: Revolution u. Autonomie. Dtsch. Autonomieästhetik im Zeitalter d. Franz. Revolution, hg. von W. Wittkowski, Tübingen 1990; FR. CLAUDON, Dictionnaire de l'opéra-comique frç., Bern, Berlin u. Ffm. 1995; M. CSÁKY, Die Wiener Operette. Bemerkungen zu ihrem sozialen-kulturellen Kontext, in: Vom Neuwerden d. Alten. Über d. Botschaftscharakter d. mus. Theaters, hg. von O. Kolleritsch, Wien u. Graz 1995; Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch u. Volksvergnügen, hg. von L. Finscher u. A. Riethmüller, Darmstadt 1995; H. SCHNEIDER, Art. Opéra comique, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u.

Stuttgart 1997; H. HASLMAYR u. J. JEWANSKI, Art. Operette, ibid.; J. KRÄMER, Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jh. Typologie, Dramaturgie u. Anthropologie einer populären Gattung, Tübingen 1998; M. LINHARDT, Offenbach u. d. franz. Operette im Spiegel d. zeitgenössischen Wiener Presse, in: Offenbach u. die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. von R. Franke, Laaber 1999; C. CRITTENDEN, Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture, Cambridge 2000; A. LAMB, Art. Operetta, New GroveD of Opera, Bd. XVIII, London [2]2001.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 2001

Oratorium

kirchenlat., Bethaus, -saal, -zimmer; ital. oratorio, im 17. Jh. insbes. das einer Kirche angegliederte öffentliche Bethaus; frz. oratoire; engl. oratory;
als poet.-mus. Terminus: ital. oratorio, neulat. oratorium (seit dem 17. Jh.); dtsch. Oratorio/Oratorium (Ende 17./18. Jh.), seit dem 19. Jh. ausschließlich Oratorium; engl. oratorio (seit dem 18. Jh.); frz. oratorio (seit dem 18. Jh.), in der Lexikographie des 18./19. Jh. auch oratoire.

I. (1) Der seit 1640 in musikalischem Zusammenhang nachweisbare Terminus oratorio/oratorium bezeichnet ZUR AUFFÜHRUNG IM ORATORIUM BESTIMMTE WERKE. (2) In der 2. Hälfte des 17. Jh. erhält er durch die Gattungsreform A. Spagnas die spezielle Bedeutung eines GEISTLICHEN MUSIKALISCHEN DRAMAS ohne szenische Darstellung.

II. (1) Der von Spagna konzipierte Gattungsbegriff bildet im 18. Jh. den Anknüpfungspunkt für das DTSCH. und ENGL. ORATORIUM. (2) Gleichwohl wird der Terminus im Dtsch. auf einen EPISCH-DRAMATISCHEN MISCHTYP geistlicher Vokalwerke (3) sowie auf WELTLICHE VOKALWERKE dramatischer Textanlage übertragen.

III. In der 2. Hälfte des 18. Jh. geht die Bezeichnung auf den als LYRISCHES DRAMA definierten Typ empfindsamer geistlicher Vokalwerke über.

IV. Der in der 1. Hälfte des 19. Jh. eintretende grundlegende Wandel im Gattungsverständnis findet darin seinen theoretischen Niederschlag, daß an die Stelle eines allgemein verbindlichen normativen Gattungsbegriffs DIVERGIERENDE AUFFASSUNGEN treten.

I. (1) Bei der seit 1640 nachweisbaren poetisch-musikalischen Gattungsbezeichnung oratorio handelt es sich nach dem glaubwürdigen Zeugnis A. Spagnas um eine Bezeichnungsübertragung vom Aufführungsort auf eine Werkgattung; denn – so Spagna – da solche Stücke in den heiligen Chören der Oratorien aufgeführt, besser gesagt, gesungen worden seien, sei ihre Etymologie von diesen abgeleitet:

Discorso intorno a gl'Oratorii, Vorwort zu *Oratorii overo Melodrammi sacri* I (Rom 1706): Primieramente, per discorrere dell' Origine di un tal nome, si vede chiaramente, che rappresentandosi, ò per meglio dire, cantandosi questi, ne Sacri Chori de gl'Oratorii, da essi è derivata la sua Etimologia (ed. Schering, SIMG VIII, 49).

Als Urheber der Namenübertragung nennt Spagna den römischen Dichter Fr. Balducci, dessen zwischen 1630 und 1642 entstandene Libretti *Il Trionfo* und *La Fede* (posth. in: *Le Rime* II, Rom 1646) den Untertitel *Oratorio* tragen. G. M. Crescimbini, *L'Istoria della Volgar Poesia* I (Rom 1702, ²Venedig 1730/31), erwähnt ebenfalls Balduccis Untertitel als früheste Belege für oratorio, fügt aber einschränkend hinzu, daß der Urheber dieser Bezeichnung – auch bei den von ihm befragten Vätern der römischen Kongregation der Oratorianer – unbekannt sei; jedenfalls müsse die Benennung kurz vor der Mitte des 17. Jh. erfolgt sein (nach Schering, SIMG VIII, 67).
Die neue Gattungsbezeichnung setzt sich nach Ausweis der erhaltenen Belege zunächst innerhalb jener spezifisch römischen Werk- und Aufführungstraditionen durch, wie sie sich in zwei Einrichtungen herausgebildet hatten: den auf Filippo Neri (1515–1595) zurückgehenden, u. a. in den Oratorien von S. Maria in Vallicella und S. Girolamo della Carità stattfindenden Esercizi spirituali der Congregazione dei Preti dell'Oratorio und den im Oratorio von S. Marcello während der Fastenzeit abgehaltenen Veranstaltungen der Arciconfraternità del SS. Crocifisso. Bereits um 1640 werden die in beiden Veranstaltungen zur Aufführung kommenden Werke – im ersten Fall Dialoge (f. Soli, Chor u. Gb.) mit ital. poetischem, im anderen mit lat. biblischem Text – gleichermaßen als oratorio (lat. Werke auch als oratorium) bezeichnet. Differenzierende Bezeichnungen wie oratorio volgare oder italiano und oratorio latino sind hingegen erst bei Crescimbini (*op. cit.*) und Spagna (*op. cit.* II, Rom 1706) nachweisbar (nach Schering, SIMG VIII, 70 u. 65f.).
Der musikalische Terminus oratorio bezeichnet in seinem frühen Stadium keine neue Gattung geistlicher Vokalmusik – bereits die von G. F. Anerio, *Teatro armonico spirituale* (Rom 1619), herausgegebenen Dialoge besitzen mit Testo und Soliloquenten die wesentlichen Merkmale der später oratorio genannten Werke –, sondern benennt einen seit Anfang des 17. Jh. bestehenden und gemäß seiner Textanlage als dialogo bezeichneten Werktyp nach seinem Aufführungsort. Er impliziert primär also keine poetischen oder musikalischen Merkmale, sondern bezeichnet allgemein ZUR AUFFÜHRUNG IM ORATORIUM BESTIMMTE WERKE, meint demnach soviel wie die in ital. Werktiteln des 17. Jh. nachweisbaren funktionellen Bestimmungen *nelle* oder *per oratorii*. Dieser Bedeutung entsprechend wird er fakultativ für dialogo verwendet; so z. B. von dem römischen Komponisten P. della Valle, der ein für das Oratorio von S. Maria in Vallicella bestimmtes, dort aber nicht aufgeführtes Werk im handschriftlichen Titel als dialogo, in einem Brief an G. B. Doni dagegen als oratorio bezeichnet:

Per la Festa / della Santissima Purificazione / Dialogo in Musica / A cinque voci / Con varietà / Di cinque tuoni diversi (nach A. Ziino, *P. della Valle e la „Musica erudita". Nuovi documenti*, Analecta Musicologica IV, 1967, 102, Anm. 15);
Brief an G. B. Doni (23. 12. 1640): ... tanto più che abbiamo da scrivere ancora un'altro *oratorio*, da me fatto di nuovo, per la festa della S.[ta] Purificatione ... Fatte le feste hanno da venir tutti da me, e si hanno da cantar molte cosette, et a questo fine io ho preparato l'*Oratorio della Purificatione* da donare al Padre Girolamo (ed. A. Solerti, *Lettere inedite sulla musica di P. della Valle*, RMI XII, 1905, 289).

Gleiches gilt für della Valles *Esther* (lat., aufgeführt am 2. 4. 1640 im Oratorio von S. Marcello), die im Tagebuch als dialogo, in einem späteren Brief an Doni, in dem von einer szenischen Aufführung des Werkes im eigenen Hause die Rede ist, als oratorio bezeichnet wird:

Diario (2. 4. 1640): Feci cantar nell'Oratorio del San[mo] Crocifisso [S. Marcello] il mio Dialogo di Esther da me composto e messo in musica con varietà di Tuoni all' antica conforme alla dottrina del Sig[r]. Gio: Batt'a Doni (nach Ziino 107);
Brief an G. B. Doni (24. 7. 1647): Questo Carnevale passato io feci recitare in casa mia in scena e con accompagnamento di abiti assai galanti, quel mio *Oratorio di Esther*, che fu cantato al Crocifisso (ed. Solerti 309).

Fakultativ verwendet scheinen auch die Bezeichnungen von G. Carissimis lat. Oratorien in den Quellen, da eine plausible Abgrenzung zwischen den als oratorium und den als historia bezeichneten Werken aufgrund textlicher oder musikalischer Kriterien bislang nicht möglich war (s.

Schering, *Gesch. d. Oratoriums* 72, Anm. 1, u. G. Massenkeil, *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien G. Carissimis*, AfMw XIII, 1956, 42, Anm. 1).

Daß dem Terminus noch keine Hinweise auf die formale Anlage der von ihm bezeichneten Werke zu entnehmen sind, geht überdies daraus hervor, daß er als Bezeichnung ein- wie zweiteiliger Werke begegnet. So repräsentiert – wie Spagna ausführt – Balduccis Oratorio *Il Trionfo* (Die Krönung Mariae) den älteren Typ einer geistlichen oder moralischen Cantata, wie sie in den geistlichen Übungen der Filippinischen Kongregation vor und nach der Predigt aufgeführt wurde, das Oratorio *La Fede* (Das Opfer Abrahams) dagegen den jüngeren, später als normativ geltenden zweiteiligen Typ, der eingeführt wurde, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch eine fortlaufende Handlung der durch eine Predigt unterbrochenen Teile bis zum Schluß zu fesseln. Ähnlich handelt es sich bei L. Rossis *Oratorio per la Settimana Santa* und *Oratorio di S. Caterina alla rota* um zweiteilige Werke, bestehend aus *Prima* und *Seconda Cantata*, bei dem Oratorio *La Cecità* desselben Komponisten um ein einteiliges Werk, das überdies weder Testo noch Soliloquenten aufweist, also nur im Hinblick auf seinen Aufführungsort als oratorio bezeichnet wurde (sämtl. Rom zw. 1641 u. 1644, nach A. Ghislanzoni, *Tre oratori e tre cantate morali di L. Rossi*, RBM IX, 1955).

(2) Ein einheitlicher, bestimmte poetische und musikalische Merkmale implizierender Oratorio-Begriff setzt sich erst im Zuge jener Gattungsreform durch, die der römische Dichter A. Spagna 1656 mit *Debora* (ital., aufgeführt im Oratorio von S. Girolamo della Carità) einleitet und ein halbes Jahrhundert später im *Discorso intorno a gl'Oratorii*, Vorwort zu *Oratorii overo Melodrammi sacri* I (Rom 1706), theoretisch begründet. Im Zentrum dieser sich eng an die antikisierenden Tendenzen der zeitgenössischen Opernästhetik anschließenden Reform stehen das – auch im programmatischen Titel von Spagnas Librettosammlung enthaltene – Postulat, das wahre Oratorio habe ein vollkommenes GEISTLICHES MUSIKALISCHES DRAMA ohne szenische Darstellung zu sein, sowie die in diesem Postulat eingeschlossene Kritik an den vom Testo vorzutragenden epischen Partien:

op. cit.: Mancava tuttavia alquanto per l'intiera perfettione, e per constituire un Sacro Melodramma; poichè vi si introduceva sempre una Parte chiamata il Testo… Ed ecco hormai constituito il buon essere de gl'Oratorii in un perfetto Melodramma spirituale, che tale per appunto giudico poter chiamarsi rettamente (ed. Schering, SIMG VIII, 51 u. 54).

Gestützt auf die Postulate der aristotelischen Dramentheorie und auf die ihm als Vorbild dienenden Tragödien Senecas formuliert Spagna im Anschluß an seine Polemik gegen den episch-dramatischen Mischtyp erstmals eine normative Poetik des Oratorio, d. h. eine Lehrschrift, die bestimmt, welche Regeln bei der Anlage eines vollkommenen Oratorio einzuhalten sind („quali regole tener dovessi nel costituire un perfetto Oratorio", ed. Schering 59), und konstituiert damit einen verbindlichen Gattungsbegriff.

Der Katalog der von Spagna postulierten Gattungsnormen umfaßt u. a. Vorschriften zur Stoffwahl, Anweisungen zur Versgestaltung in Rezitativ und Arie – Spagna plädiert für die Beibehaltung des Reims – sowie Regeln für die Anzahl der personaggi interlocutori (drei bis fünf) und das In-Szene-Setzen, d. h. die Einführung der Personen, wobei insbesondere auf die Anlage der Exposition, die das Fehlen der szenischen Darstellung zu berücksichtigen hat, hingewiesen wird. Für die Wahl des biblischen oder – von Spagna in *S. Alessio* 1663 erstmals eingeführten – legendären Sujets soll die Absicht des Hl. Filippo Neri maßgebend sein, die Gläubigen zur Andacht und Buße anzuregen. Hinsichtlich der Komposition erhebt Spagna die gegen die Praxis der neapolitanischen Oper gerichtete Forderung, im Oratorio habe eher die Musik dem Worte, als umgekehrt das Wort der Musik zu dienen. Daher empfiehlt er dem Komponisten eine sorgfältige, auf Affektausdruck abzielende Ausarbeitung der für den dramatischen Ablauf konstitutiven Rezitative sowie eine relativ knappe Fassung der Arien.

Spagnas Reform wirkt sich in terminologischer Hinsicht dahingehend aus, daß der Werktitel Oratorio/Oratorium seit der 2. Hälfte des 17. Jh. häufig durch Bezeichnungen ersetzt wird, die ausdrücklich auf die dramatische Konzeption der betreffenden Werke Bezug nehmen:

u. a. *dramma sacro, dramma spirituale, melodramma sacro, melodramma spirituale, melodrama rythmometrum, sacrum drama* (nach D. Alaleona, *Storia dell'oratorio mus. in Italia*, 2Mailand 1945, 152, Anm., u. A. Liess, *Die Sammlung d. Oratorienlibretti (1679–1725) u. d. restliche Musikbestand d. Fondo San Marcello d. Bibl. Vaticana in Rom*, AMl XXXI, 1959);
dementsprechend publiziert z. B. A. Zeno, kaiserlicher Hofpoet in Wien (1718–1729), seine ital. Oratorienlibretti ausschließlich mit dem Untertitel *azione sacra* (*Poesie drammatiche*, Venedig 1735).

II. (1) Der von Spagna konzipierte Gattungsbegriff bleibt im 18. Jh. nicht nur für das – auch an den katholischen Residenzen des dtsch. Sprachraumes gepflegte – ital. und das bis um 1730 in Rom lebendige lat. Oratorium im wesentlichen verbindlich, sondern bildet darüber hinaus den Anknüpfungspunkt für das seit Beginn des 18. Jh. im protestantischen Bereich nachweisbare DTSCH. ORATORIUM sowie für Händels ENGL. ORATORIUM. Dementsprechend bieten die einschlägigen Artikel der musikalischen und allgemeinen Lexikographie bis in die 2. Hälfte des 18. Jh. hinein ein einheitliches Bild, indem sie Oratorio (Oratorium/Oratoire) in weitgehender Übereinstimmung als „un espece d'Opera spirituel", als „geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie", als „a sort of spiritual opera" oder als „espece de drame" definieren und als dessen konstitutive formale Bestandteile Dialoge, Soli, Duos, Trios, Ritornelle und Chöre anführen. Über die von Spagna angegebenen gattungsspezifischen Stoffgebiete hinausgehend erwähnt lediglich Brossard religiöse oder moralische Allegorien:

BrossardD (1703), Art. *Oratorio*: ORATORIO. C'est un espece d' *Opera spirituel*, ou un tissu de *Dialogues*, de *Recits*, de *Duos*, de *Trios*, de *Ritornelles*, de *Grands Chœurs*, *etc.* dont le sujet est pris ou de l'Ecriture, ou de l'Histoire de quelque Saint ou Sainte. Ou bien c'est une Allegorie sur quelqu'un des mysteres de la Religion, ou quelque point de Morale, &c. La Musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin & de plus recherché. Les paroles sont presque toûjours Latines & tirées pour l'ordinaire de l'Ecriture Sainte. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en Italien, & l'on en pourroit faire en François. Rien n'est plus commun à Rome sur tout pendant le Carême que ces sortes d'*Oratorio*…;
daran anschließend WaltherL (1732), Art. *Oratorio*: Oratorio [*ital.*] Oratorium [*lat.*] Oratoire [*gall.*] eine geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie in den Capellen oder Cammern grosser Herrn, aus Gesprächen, Soli, Duo und Trio, Ritornellen, starcken Chören etc. bestehend.

Die musicalische Composition muß reich an allen seyn, was nur die Kunst sinnreiches und gesuchtes aufzubringen vermag. In Rom, sonderlich zur Fasten-Zeit, ist nichts gemeiners, als solche Oratori;
dass. bei J.H.Zedler, *Universal-Lexicon* XXV (Lpz. u. Halle 1740), Art. *Oratorio*, mit dem Zusatz: Sie schicken sich wohl zu Brautmessen, Paßionen und anderen dergleichen geistlichen oder Kirchen-Musicken (s. u. Mattheson, *Capellmeister* 220);
ebenfalls an Brossard anschließend GrassineauD (1740), Art. *Oratorio*: ORATORIO, is a sort of spiritual opera full of dialogues, recitativos, duettos, trios, ritornellos, choruses, &c. the subject thereof is usually taken from the scripture, or is the life and actions of some saint, &c. The music for the *Oratorio* should be in the finest taste, and most chosen strains. The words hereof are often in *Latin*, sometimes in *French* and *Italian*, and among us even in *English*. These *Oratorios* are greatly used at *Rome* in time of *Lent*; here indeed they are used in no other season;
Encyclopédie XI (Neuchâtel 1765), Art. *Oratoire*: ORATOIRE, s. m. *oratorio, en musique*; c'est une espece de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scenes, à l'imitation des pieces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets pris de la religion, & qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême, ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est pas admis en France...; dass. RousseauD (1768).

Unterschiedlich ist bei den einzelnen Autoren freilich der in der jeweiligen Erwähnung nationalsprachlicher Oratorien sich spiegelnde Bezug zur kompositorischen Praxis ihres Landes. Während Grassineau neben lat. und ital. auch engl. Oratorien erwähnt, gibt Walther – offenbar aufgrund mangelnder Informationen – keinen Hinweis auf das dtsch. protestantische Oratorium, sondern versteht Oratorio – wie die soziale Ortsbestimmung „in den Capellen oder Cammern grosser Herrn" erkennen läßt – ausschließlich als aristokratische Werkgattung. Ähnlich verweist Brossard lediglich auf die Möglichkeit, frz. Oratorien zu verfassen, ohne entsprechende Werke von M.-A.Charpentier (gest. 1704) zu erwähnen, während Rousseau (*Encycl.* 1765 u. *Dict.* 1768) ausdrücklich bemerkt, daß die Gattung des Oratoriums in Frankreich ungebräuchlich sei.
Im protestantischen Bereich ist die Übernahme des Oratorio nach Begriff und Sache zuerst bei Chr.Fr.Hunold (Menantes) nachweisbar, der seine – für protestantische Verhältnisse – neuartige, auf die traditionelle Evangelistenpartie sowie auf wörtlichen Bibeltext und Choralstrophen verzichtende Passionsdichtung *Der blutige u. sterbende Jesus. Oratorium* (komp. 1704 von R.Keiser) laut Vorwort nach Art der ital. Oratorien abgefaßt hat:

Theatralische, Galante u. Geistl. Gedichte (Hbg 1706): Zwar so man diese *Passion* nach Art der andern einrichten wollen/ würde man die Entschuldigung seiner Unvollkommenheit nicht nöhtig haben/ weil man so dann durch den Evangelisten und aus Büchern gezogenen geistlichen Gesängen sich helffen können. Allein so hat man gemeinet/ dieses Leiden/ welches wir ohne diß nicht lebhafft gnung in unsere Hertzen bilden können/ bey dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorzustellen/ wenn man es durchaus in Versen und sonder Evangelisten/ gleichwie die Italiänische so genannte *Oratorien*, abfaste/ so daß alles auff einander aus sich selber [d.h. ohne Vermittlung des traditionellen Erzählers] fliesset (*Geistl. Gedichte* 5f.).

Auch den ausführlichen gattungstheoretischen Erörterungen im dtsch. und engl. Musikschrifttum des 18.Jh. liegt, wie den folgenden Generaldefinitionen zu entnehmen ist, der auf Spagna zurückgehende Gattungsbegriff zugrunde:

J.A.Scheibe, *Compendium musices* (zw. 1728 u. 1736): Die dritte Art des Kirchen *Styli* begreifft die geistlichen *Oratoria*. Dieses sind alle lange Stücke, deren Poetische Einrichtung *dramatisch* ist, wozu die Paßions *Music* [mit] gehöret (ed. Benary 79);
ders., *Critischer Musikus* ([Hbg 1737–1740] ²Lpz. 1745): Ein geistliches Oratorium aber ist nichts anders, als ein Singgedicht, welches eine gewisse geistliche Handlung oder Tugend auf dramatische Art vorstellet (188);
daran anschließend J.Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Ein Oratorium ist also nichts anders, als ein Sing-Gedicht, welches eine gewisse Handlung oder tugendhaffte Begebenheit auf dramatische Art vorstellet... ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper (220f.); als Arten des Oratoriums zählt Mattheson auf: Die Passiones oder Vorstellungen des Leidens Christi. Epithalamia, Hochzeit-Stücke. Epicedia, Trauer-Musiken. Epinicia, Sieges-Gesänge etc. etc. (220);
J.Brown, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power... of Poetry and Music* (London 1763): Das Oratorium ist eine dramatische Vorstellung einer Geschichte, welche aus der heiligen Schrift, oder der Kirchenhistorie genommen ist, durch die Musik begleitet (dtsch. Übers. von J.J.Eschenburg, *Dr. Brown's Betrachtungen über Poesie u. Musik*, Lpz. 1769, 347).

Als primäres Gattungsmerkmal gilt demnach bis in die 2. Hälfte des 18.Jh. hinein allgemein die dramatische Textanlage, wobei unter dramatisch bereits die Aufteilung des Textes auf mehrere – wirkliche oder allegorische – Personen oder Personengruppen unabhängig von einer im engeren Sinne dramatischen Handlung zu verstehen ist, so daß auch handlungslose Werke mit ausschließlich allegorischen Gestalten wie etwa die geistlichen Teile von G.Ph.Telemanns Hamburger Kapitänsmusiken (s. W. Maertens, in: Fs. Wiora, Kassel 1967, 335ff.) unter den Begriff des musikalischen Dramas fallen und daher als Oratorio bezeichnet werden:

Scheibe, *Crit. Mus.*: Die Personen sind, wenn es eine biblische Geschichte ist, entweder schon alle darinnen bemerket, oder man setzet nach einer vernünftigen Erfindung noch einige erdichtete hinzu... Man kann auch zur Vermehrung der Andacht, oder zu mehrerer Erbauung in der Persondichtung noch weiter gehen, und also Länder, Städte, Flüsse, Jahrszeiten, am besten aber Tugenden, Laster und allerhand Leidenschaften, imgleichen auch die Gläubigen, die Frommen und die christliche Kirche singend einführen [so etwa bei Hunold die allegorische Gestalt der Tochter Zion]... Ist nun ferner der Inhalt eines Oratorii eine gewisse christliche Tugend, so müssen auch alle redende Personen erdichtet seyn; und es müssen allemal solche Leidenschaften, Tugenden oder Laster erscheinen, die in der Haupthandlung gleichsam nothwendiger Weise mit eingeflochten werden müssen (189 u. 191);
Mattheson, *op. cit.*: In denselben [Oratorien] werden entweder durch die Prosopopöie oder Persondichtung, da aus Dingen Personen gemacht werden, die sonst keine sind; oder ohne Verblümung, durch Einführung wircklicher Personen, solche Vorträge gethan, die nicht in einem dürren Gespräch, oder in einer Erzehlung allein, sondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, schöne Gedancken und Erwegungen an den Tag legen (220).

Bei Oratorien im strengen Sinne handelt es sich somit, wie Scheibe ausführt, um „wirkliche theatralische Stücke ..., denen nichts mehr als die Auszierung der Schaubühne, und die Verkleidung der Sänger mangelt" (*Crit. Mus.* 188) – eine Bemerkung, die z.B. auf J.S.Bachs Osteroratorium (BWV 249) insofern zutrifft, als das auf die Schäferkantate (BWV 249a) zurückgehende Werk (Titel der Neufassung um 1735: *Oratorium Festo Paschali* bzw. *Paschatos*), übrigens als einziges der Bachschen Kirchenkantaten, einen auf vier Soliloquenten aufgeteilten, rein poetischen Text aufweist.
Der theatralischen Textkonzeption entsprechend schließt

der Oratorienbegriff in der 1. Hälfte des 18. Jh. auch in musikalischer Hinsicht eine Annäherung an den theatralischen Stil, d.h. an die Oper ein. Gehen Brossard und die sich ihm anschließenden Lexikographen nur mit einer Bemerkung über die kunstvolle musikalische Ausarbeitung auf die Kompositionsart des Oratoriums ein, so bestimmen Scheibe und Mattheson die musikalischen Merkmale des dtsch. Oratoriums, indem sie der Gattung eine Mittelstellung zwischen Theater- und Kirchenstil zuweisen und sie damit vom ital. Oratorium, das „meistentheils nach der theatralischen Schreibart" gemacht werde (Scheibe, *Crit. Mus.* 216), abgrenzen:

J.A.Scheibe, *Compendium musices* (zw. 1728 u. 1736): Da aber diese Sorte [das Oratorium] aus dem *Theatralischen Stylo* entstanden ist, so pfleget man sich auch darinnen einer größern Freyheit zugebrauchen als in ordentlichen Kirchen *Styl* (ed. Benary 79);
ders., *Crit. Mus.*: Da die poetisch abgefaßten Oratorien nicht allein viele Eigenschaften theatralischer Stücke besitzen, sondern auch nicht bloß für die Kirche gemacht... werden: so müssen sie auch folglich in vielen Stücken von den Eigenschaften des ordentlichen Kirchenstyls abweichen... Was nun erstlich die Arien betrifft, so sieht man... vornehmlich auf ein freyes, lebhaftes und ausdrückendes Wesen, dabey man verschiedene Regeln der theatralischen Schreibart beobachtet... Das Recitativ... ist vom Theatralischen fast gar nicht unterschieden... In ganz poetischen Oratorien werden sie [die Chöre] sehr selten mit Fugen und Contrapuncten ausgearbeitet... [sollen aber andererseits] männlicher und prächtiger, als die theatralischen Chöre [sein] (211ff.);
nach Mattheson, *op. cit.*, soll „die Ausdrückung in den Melodien eines Oratorii... zwar nicht so wild, aber wol so lebhafft, wo nicht lebhaffter seyn, als in Opern" (221).

Aufgrund der als Wesensmerkmal geltenden dramatischen Konzeption ist das Oratorium von den übrigen nichtdramatischen Gattungen des protestantischen Kirchenstils, insbesondere von Kantaten, eindeutig abzugrenzen. Scheibe, der bereits im *Compendium musices* drei Arten des Kirchenstils unterscheidet,

neben den an dritter Stelle genannten „geistlichen *Oratoria*" führt er auf: „1.) den ordentlichen deutschen Kirchen *Styl*, welcher die geistlichen *Cantaten* in sich faßt. 2.) die *Missen* und was dazu gehöret" [*Magnificat, Hymnos*, Psalmen, Lateinische und deutsche Oden... *Mottetten*] (ed. Benary 78f.; ähnl. *Crit. Mus.* 161),

schränkt dementsprechend die Wortverwendung ausdrücklich auf dramatische Stücke ein:

Crit. Mus.: Es sind also diejenigen Stücke am wenigsten Oratorien zu nennen, welche nur aus einigen Sprüchen, Arien und Gesängen zusammen gesetzet sind, ohne etwas dramatisches an sich zu haben. Dieses letztere ist eben das eigentliche Merkmaal der Oratorien. Man mag wohl vielleicht in vorigen Zeiten jene unordentlichen Stücke auch wohl Oratorien genennet haben, ob sie es schon niemals gewesen sind (188);
daran anschließend Chr.G.Krause, *Abhandlungen von der mus. Poesie* (Bln 1752): Diejenigen Stücke kann man nicht Oratorien nennen, welche nur aus einigen Sprüchen, Arien und Gesängen zusammen gesetzet sind, ohne etwas dramatisches, die wesentliche Eigenschaft der Oratorien, zu haben. Das nennt man Kirchencantaten oder Kirchenstücke schlechtweg (470).

Im gleichen Sinne wie Scheibe und Krause kritisiert Brown Händels Wortverwendung als Werktitel für den nichtdramatischen *Messias*:

op. cit.: Though that grand Musical Entertainment is called an Oratorio [Originaltitel: *A Sacred Oratorio*], yet it is not dramatic; but properly a Collection of Hymns or Anthems, drawn from the sacred Scriptures: In strict Propriety, therefore, it falls under another Class of Composition (218, Anm.; nach K.H.Darenberg, *G.Fr. Händel im Spiegel engl. Stimmen d. 18.Jh.*, Händel-Jb. 1961/62, 156);
dtsch. Übers. von Eschenburg: Ob dieß große musikalische Stück gleich ein Oratorio heißt, so ist es doch nicht dramatisch, sondern eigentlich eine Sammlung von Hymnen, oder Anthemen, die aus der Schrift genommen sind. Eigentlich gehört es also unter eine andre Classe (354, Anm.).

*

Exkurs: Die von Scheibe und Krause geäußerte Kritik richtet sich offensichtlich gegen eine Wortverwendung, wie sie bei Chr.Fr.Hunold in der auf E.Neumeisters Leipziger Vorlesungen fußenden Schrift *Die allerneueste Art, zur reinen u. galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1707) nachzuweisen ist:
XVI. Von *Oratorien*. CCXI. Eine *Oratoria* ist eine vortreflich schöne Art, und vornehmlich wird sie uns in geistlichen Sachen und Kirchen-Stücken *contentiren*. CCXII. Sie ist aber kürtzlich also beschaffen, daß ein Biblischer Text [einzelne Sprüche] und *Arien* unter einander gewechselt werden. Bisweilen thut man auch ein oder ein Paar Gesetze aus einem *Choral* Gesang darzu (Aufl. 1722, 275).
Daß sich Hunold mit dieser Definition an Neumeister anschließt, ist daraus zu entnehmen, daß die zwischen 1696 und 1699 von J.Ph.Krieger vertonten *Poetischen Oratorien* Neumeisters (erh. nur eine Komposition), die später im 2.Jg. von Neumeisters *Fortgesetzten fünffachen Kirchen-Andachten* (Hbg 1726) – allerdings ohne diese Bezeichnung – erschienen, dieselbe Zusammenstellung (Bibelstellen, eigene strophische Dichtung und Choralstrophen) aufweisen. Die Bezeichnung *Poetische Oratorien* ist bei Neumeister selbst im Vorwort seiner *Geistl. Cantaten statt einer Kirchen-Music* (*Weißenfels 1704 [1. Aufl. 1700 in Einzelheften]) neben den Termini *Ode* und *Cantate* (Bezeichnung für strophische bzw. aus Rezitativen und Arien bestehende Dichtung) nachweisbar.

*

(2) Trotz der mit Spagnas Konzeption übereinstimmenden Generaldefinitionen erfährt der Terminus Oratorium im dtsch. Sprachgebrauch und Musikschrifttum während der 1. Hälfte des 18.Jh. eine Bedeutungserweiterung; und zwar wird er, indem man vom Gattungsmerkmal der rein dramatischen Textanlage absieht, auf jenen seit der 2. Hälfte des 17.Jh. im protestantischen Bereich nachweisbaren EPISCH-DRAMATISCHEN MISCHTYP geistlicher Vokalwerke übertragen, den Scheibe im Hinblick auf die Zusammenstellung von Bibeltext („insgemein die Paßionshistorie, oder die Auferstehung"; 192) und Versdichtung („Arien, Choräle... andächtige Betrachtungen..., die man von gewissen erdichteten Personen singen läßt"; 192) als „prosaisch und poetisch zugleich" vom rein poetischen Oratorium abgrenzt:

Crit. Mus.: Ueberhaupt aber ist ein Oratorium entweder allein poetisch, oder prosaisch und poetisch zugleich; dramatisch muß es allemal seyn, und es findet nicht wohl eine epische Einrichtung statt (188).

Daß diese Klassifikation einem bestehenden Sprachgebrauch folgt, geht u.a. daraus hervor, daß J.S.Bach nicht nur das rein poetische Osteroratorium (s. II. (1)), sondern auch die prosaisch-poetischen Oratorien zu Weihnachten und Himmelfahrt (BWV 248 u. 11) als ‚Oratorium' bezeichnet:

ORATORIUM, Welches Die heilige Weyhnacht über In beyden Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret wurde (Titel des Textdrucks von 1734);
Oratorium Festo Ascensionis Christi (wahrscheinl. 1735).

Da Scheibe aufgrund seiner Generaldefinition (s. II. (1)) daran festhalten muß, daß auch der zweite – an der traditionellen Evangelistenpartie festhaltende – Oratorientyp dramatisch sei, versucht er, den erweiterten Wortgebrauch mit dem Hinweis zu rechtfertigen, daß es sich bei der Partie des Evangelisten gewissermaßen um eine – wenn auch außerhalb der eigentlichen Handlung stehende – Persona dramatis handle:

op. cit.: Nunmehro kommen wir auch darauf, wenn ein Oratorium poetisch und prosaisch zugleich eingerichtet wird. Diese Einrichtung scheint zwar mehr episch, als dramatisch, zu seyn. Da aber der Evangelist, welcher in dergleichen Stücken den Zusammenhang erhält, allemal ausdrücklich bemerket wird, und also eine besondere Person in der Verbindung der Handlung ausmachet, so halte ich auch diese Einrichtung mehr für dramatisch, als episch (192).

Demgegenüber subsumiert Chr. G. Krause, der sich im übrigen weitgehend Scheibes Ausführungen anschließt, diesen Mischtyp den epischen Singgedichten:

op. cit.: Die epischen Singgedichte sind zweyerley. In einigen redet der Poet allein, ohne zugleich andre Personen redend einzuführen; in andern aber läßt er auch andere Personen wechselsweise reden... Eine Art solcher epischen Cantaten machen diejenigen Oratorien aus, wie sie von einigen genannt werden, welche größtentheils prosaisch abgefaßt sind, und deren Inhalt insgemein die Paßionshistorie, oder Auferstehung ist, wie uns solche die Evangelisten beschrieben haben (474f.).

Hinsichtlich ihrer kompositorischen Faktur sind die prosaisch-poetischen Oratorien nach Scheibe wegen ihrer gottesdienstlichen Bestimmung von den auch außerhalb der Kirche aufzuführenden poetischen Oratorien insofern unterschieden, als sie „bey nahe gänzlich nach den Regeln der ordentlichen Kirchenstücke zu verfertigen" sind (*op. cit.* 211).

*

Exkurs: Scheibes Bemerkung über die unterschiedliche Funktion der beiden Oratorienarten weist darauf hin, daß der auf wörtlichen Bibeltext verzichtende, rein dramatische Werktyp als gottesdienstliche Gattung – etwa als Ersatz der traditionellen Passionsmusiken – in der Regel kirchlicherseits nicht zugelassen wurde und daher entweder außerhalb des Gottesdienstes – wie z. B. in den Lübecker Abendmusiken des 18. Jh. – oder überhaupt außerhalb der Kirche – wie etwa in Telemanns Frankfurter Konzerten – zur Aufführung kam.
Bereits Hunold, *Theatralische, Galante u. Geistl. Gedichte* (Hbg 1706), spricht – offenbar im Hinblick auf die ablehnende Haltung der protestantischen Geistlichkeit – davon, daß „mancher alles verwirfft/ was in Geistlichen Sachen nur einen Italiänischen Nahmen oder Uhrsprung führet/ gleichsam/ als ob in den blossen Wörtern/ als *Cantata* und *Oratorio*, eine solche Ketzerey stecke/ die den Innhalt der allerreinsten und geistreichsten Sachen aus der Schrifft vergifften könnte" (*Theatr. Gedichte* 2).
In dieselbe Richtung weist Matthesons Bemerkung, die Passionen hätten „seit einiger Zeit, vermuthlich auf Veranlassung der Clerisey, abermahl sehr vieles von den blossen *Dialogis* in hiesigen [d. h. den Hamburger] Haupt-Kirchen wieder angenommen; wiewol die Erzehlungen dennoch mit Arien unterflochten" seien. „In den Neben-Kirchen" seien demgegenüber „die *Passiones* poetisch abgefaßt, und nach der rechten oratorischen Weise" (*Capellm.* 220, Anm.); zum Verbot von Oratorienaufführungen in der Kirche durch den Hamburger Senat (1710) vgl. H. Hörner, *G. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Diss. Kiel 1933, 29ff.
Scheibe hält es daher für geboten, seine Erörterungen über das Oratorium apologetisch zu eröffnen, indem er darauf verweist, daß bereits das Alte Testament „einige dergleichen theatralische Stücke" enthalte, „die man, das Volk zu erbauen und zu belustigen, theils abgesungen, theils auch sonst auf dramatische Art vorgestellet" habe (*Crit. Mus.* 186).

*

(3) Eine zusätzliche, nur im Musikschrifttum nachweisbare Erweiterung des Oratorienbegriffs resultiert daraus, daß der durch das Adjektiv ‚weltlich' näher bestimmte Terminus auf WELTLICHE VOKALWERKE dramatischer Textanlage übertragen wird:

Mattheson, *op. cit.*: Es gibt indessen auch vielerley weltliche Oratorien, die mehr zum Kammer-Styl, als zur dramatischen Schreib-Art gehören... (221);
Krause, *op cit.*: Im Deutschen aber verstehet man, unter dem Nahmen Drama, solche Singgedichte, die zwar theatralisch eingerichtet sind, die aber ausserhalb des Theaters [d. h. unter Verzicht auf szenische Darstellung] ... aufgeführet werden. Man nennt sie auch weltliche Oratorien, und sie können Aubaden oder Morgenmusiken, und Serenaten seyn (466f.).

Ob es sich bei dieser Wortverwendung allerdings um einen im 18. Jh. üblichen Sprachgebrauch handelt, erscheint insofern fraglich, als die Bezeichnung Oratorium für weltliche Vokalwerke dieser Zeit nicht nachzuweisen ist (nach Schering, *Gesch. d. Oratoriums* 311).

III. In der 2. Hälfte des 18. Jh. wird die Bezeichnung Oratorium auf den neuen Typ empfindsamer geistlicher Vokalwerke übertragen, als deren Inbegriff den Zeitgenossen C. W. Ramlers *Tod Jesu* in der Vertonung von C. H. Graun (1755) gilt. Aufgrund dieser Bezeichnungsübertragung setzt sich zunehmend die Auffassung durch, das Wesensmerkmal eines Oratoriums bestehe im Lyrischen, d. h. in der Aussprache religiöser Gefühle. Die damit notwendig gewordene definitorische Anpassung des Begriffs schlägt sich in der bis um 1840 nachweisbaren – allerdings unterschiedlich interpretierten – Kennzeichnung des Oratoriums als LYRISCHES DRAMA nieder:

J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. Schönen Künste* III (Lpz. [1771–74] ²1792–94), Art. *Oratorium*: Ein mit Musik aufgeführtes geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen (610);
daran anschließend KochL (1802), Art. *Oratorium*: Oratorium, ist ein in Musik gesetztes durchaus lyrisches Drama religiösen Inhaltes zum gottesdienstlichen Gebrauche;
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841), unter Einbeziehung weltlicher Sujets (s. IV.): Das Oratorium ist das lyrische ernste Drama in musikalischer Darstellung, ohne Action (571).

Die Kennzeichnung „lyrisches Drama" bringt nach Sulzer, der sich hier ganz an der poetischen Konzeption Ramlers orientiert, zum Ausdruck, daß das Oratorium im neuen Wortverständnis zwar einen auf verschiedene Charaktere aufgeteilten Text, aber keine handelnden, miteinander dialogisierenden, sondern lediglich betrachtende Personen besitzt,

z. B. „vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende" (*op. cit.* III, 611),

die ihre individuell differenzierten Empfindungen über einen religiösen Gegenstand, z. B. Kreuzigung oder Auferstehung, einzeln oder gemeinsam äußern:

op. cit. III: Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine sehr nachdrükliche Weise äußern (611).

Schließt diese Konzeption alle Personen des biblischen Sujets aus, so meint „lyrisches Drama" in Hands Definition auch solche Werke, in denen Gefühlsäußerungen der Personae dramatis selbst dargestellt werden:

op. cit. II: ...es werden nur die Momente zur Bezeichnung hervorgehoben, auf welchen in den Handelnden bestimmte Gemüthssituationen und bethätigende Gefühle obwalten, in einer mehr oder weniger eng verbundenen Reihe durch den Grundgedanken des Ganzen zusammengehalten. Diese können, ohne aus der Einheit der Entwickelung zu treten, für sich erfaßt werden und bilden das lyrische Drama, von musikalischer Seite als Oratorium benannt (ibid.).

Wesentliches Gattungsmerkmal des Oratoriums ist somit in beiden Fällen der Verzicht auf eine fortlaufende Handlung zugunsten einer Reihung lyrischer Szenen – eine poetische Konzeption, die die Wahl eines bekannten Stoffes insofern voraussetzt, als die Verknüpfung der einzelnen Momente dem Zuhörer überlassen bleibt:

Sulzer, *op. cit.* III: Die Benennung des lyrischen Drama zeiget an, daß hier keine sich allmählig entwikelnde Handlung... statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama... Der Stoff des Oratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache... Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig sind (610);
Anon., Rezension: *Christus am Oelberge. Oratorium... von L. v. Beethoven*, AmZ XIV (1812): Das Drama stellt uns eine Begebenheit vor, die wir erst in der Vorstellung kennen lernen sollen, die uns überraschen muss, wie etwas, das so eben vor unsern Augen geschieht: das Oratorium hingegen spricht von einer Begebenheit, als einer solchen, die uns schon bekannt ist, von der uns aber nun die innern Beweggründe, die sie begleitenden Gefühle, anschaulich gemacht werden – ist eine lebhaftere Erinnerung an schon Vernommenes (3);
Hand, *op. cit.* II: Die Oper entfaltet unmittelbar die vorher uns unbekannte Begebenheit in allen ihren Theilen, das Oratorium läßt diese Begebenheit voraussetzen um die sie begleitenden oder aus ihr hervorgehenden Gefühle zu schildern (571 f.).

Seinen veränderten poetischen Implikationen entsprechend schließt der Oratorienbegriff in musikalischer Hinsicht nunmehr die Forderung nach Ausschluß aller opernhaften und dramatischen Elemente ein:

nach Sulzer soll die Musik im Oratorium „in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen", da es hier „nicht darum zu thun" sei, „schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn" – eine Forderung, gegen die selbst Graun in den opernhaften Arien seines Oratoriums verstoßen habe (III, 612);
KochL (1802) kritisiert, daß sich Rezitative, Arien und Chöre des Oratoriums „von der hohen Simplicität, wodurch sich die gottesdienstliche Musik auszeichnen sollte, zu sehr entfernen, und sich zu sehr nach dem Style der Opernmusik hin neigen";
der anon. Rezensent der AmZ XIV (1812) hebt hervor, daß im Oratorium „weder Poesie noch Musik... in dem Grade und Sinne dramatisch seyn" dürfen wie in der Oper (4);
G. W. Fink, Art. Oratorium, in: Ersch u. Gruber, *Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste* III/4 (Lpz. 1833) empfiehlt dem Oratorienkomponisten anstelle von opernhaften Arien „einfache Melodien, ohne modische Bravourgänge, Melodien, die aus der Tiefe der Empfindung genommen und ohne Ansprüche schlicht und recht hingestellt sind" (411).

Der dogmatische Ton von Sulzers Formulierungen darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich hier noch nicht um die Wiedergabe einer bereits allgemein akzeptierten Gattungskonzeption handelt, sondern lediglich um Postulate einer neuen normativen Gattungstheorie, d.h. um die Formulierung einer neuen Begriffsvariante n e b e n dem älteren Oratorienbegriff. Dies geht nicht nur aus Sulzers Polemik gegen das – seiner Angabe nach – noch gebräuchliche dramatische Oratorium hervor, das nunmehr als „Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes" (Art. *Kirchenmusik*) oder kurz als „abgeschmakt" gilt (*op. cit.* III, 20 u. 611), sondern ebenso aus Veröffentlichungen, in denen beide Gattungskonzeptionen einander gegenübergestellt werden; so z. B. im *Mus. Almanach f. Deutschland* II (Lpz. 1783), in dem ein mit Sulzers Konzeption weitgehend übereinstimmender, hier allerdings auch auf weltliche Stoffe übertragener und für Aufführungen im Konzertsaal empfohlener Oratorientyp als „nach Art der Kantaten eingerichtetes" oder „kantatenmäßiges" Oratorium vom veralteten „dramatisirten" oder „handelnden" Oratorium abgegrenzt wird (Anon., *Ueber d. Beschaffenheit d. mus. Oratorien*). Ähnlich äußert sich ein anon. Verfasser in der AmZ VIII (1805/06 über die beiden Oratorientypen:

Einige Bemerkungen über d. Kirchenkantate u. d. Oratorium: Nun erhalten aber im Oratorium die Personen der heiligen Geschichte... ihren eigenen musikalischen Charakter durch die Vertheilung der Stimmen. Unsre Einbildungskraft wird hier durch Individualitäten gebunden, welche ihrem Ideal widersprechen... Die blose Kantate, oder das Oratorium, welches nicht die heiligen Personen selbst, sondern nur Andere, als Zeugen oder Erzähler ihrer Thaten, als Theilnehmer ihrer Handlungen und Empfindungen einführt, scheint mir aus den angegebenen Gründen einen Vorzug vor den Singstücken zu behaupten, in welchen die Personen der h. Geschichte selbst redend vorgestellt sind (466 f.).

Wie aus den beiden letzten Belegen ersichtlich, schlägt sich die gewandelte Gattungsvorstellung terminologisch darin nieder, daß die Begriffe Oratorium und Kantate nicht mehr wie in der 1. Hälfte des 18. Jh. eindeutig voneinander abzugrenzen sind. Entweder wird das Oratorium als der Kantate nahestehend oder als Sonderform der Kantate verstanden. Kennzeichnend für die gegenseitige Annäherung der beiden Begriffe ist die Tatsache, daß der als Prototyp des Oratoriums geltende *Tod Jesu* von Graun (Sulzer: das „beste Oratorium, das ich kenne"; *op. cit.* III, 612) im Original als *Cantata* bezeichnet ist. Dementsprechend heißt es in Sulzers Art. *Cantate*, daß „größere zur feyerlichen Kirchenmusik" bestimmte Kantaten „insgemein Oratoria genennt" werden (*op. cit.* I, 445). Auch dem zit. Anon. des *Mus. Almanachs* (1783) zufolge unterscheiden sich Kantate und neuer Oratorientyp lediglich durch den Umfang ihres Gegenstandes:

Um daher die Oratorien auf alle Weise auch für kleine Städte, so brauchbar zu machen wie möglich, müssen sie meiner Meynung nach, ganz nach Art der Cantaten eingerichtet werden; nur mit dem Unterschiede, daß, da bey den gewöhnlichen Cantaten gemeiniglich ein Gegenstand von geringem Umfange zum Grunde liegt, hier dieser Umfang gehörig erweitert werden muß. Ein solches nach Art der Cantaten eingerichtetes Oratorium kann also füglich als die Verbindung mehrerer einzelner Cantaten angesehen werden (179);
ähnlich Koch, *Handwörterbuch* (1807), Art. *Oratorium*: Das Oratorium unterscheidet sich eigentlich von der Kirchencantate blos durch die weitere Ausführung des Gegenstandes, über welchen es sich verbreitet.

Demgegenüber grenzt der Anon. in der AmZ VIII (1805/06) das Oratorium von der Kirchenkantate, die er als „Singstück, welches zum Ausdruck religiöser Empfindungen und Gesinnungen vor einer Kirchengemeinde geeignet ist", definiert, zusätzlich durch den Hinweis auf die „dramatische Bezeichnung" der Gesangstücke ab:

Die dramatische Bezeichnung der einzelnen Gesangstücke durch bestimmte Personen ist wenigstens der Kantate nicht nothwendig, und man kann das Oratorium unter dieser hinzukommenden Form, welche auch schon einen grössern Umfang des Werkes mit sich führt, von der einfachen Kirchenkantate unterscheiden (461).

Nach G. W. Fink (s. auch IV.) unterscheidet sich das Oratorium von der ihm weitgehend verwandten Kantate lediglich durch Länge, erhabeneren Stoff und Stil sowie durch Akzentuierung des dramatischen Elements:

Art. *Oratorium*, in: *op. cit.*: Da man nun häufig genug von der Cantate und dem Oratorium den Hauptsachen nach, dasselbe zu fodern beliebte und Beide sich nur durch die Länge und durch einen großartigern Stoff und Styl des Letzten von einander unterscheiden sollten; so werden wir wohlthun, Beide mit einander zu vergleichen, um ihr Gemeinsames und Besonderes deutlicher zu erkennen. Seitdem beide Musikgattungen bis zu einer namhaften Höhe sich herangebildet hatten, finden wir die Grundwesenheit beider im Lyrischen... Ein zweiter Hauptbestandtheil ist nothwendig, nämlich der dramatische Wechsel verschiedener Personen, wohin wir schon den Wechsel der mancherlei Sologesänge, Chöre und Doppelchöre rechnen... Es erscheinen verschiedene Individuen, die ihre eigenthümlichen Gefühlsarten, Wünsche und Hoffnungen vortragen... Das ist die ganze Erzählung, das ganze Dramatische, oder vielmehr dem Drama sich Nähernde, was der Cantate nöthig, ja zuträglich ist. Das Oratorium hingegen verlangt mehr Erzählung, mehr Dramatisches oder dramaähnliches als die verwandte Cantate (408f.);
ähnlich ders., *Ueber Cantate u. Oratorium im Allg.*, AmZ XXIX (1827) u. Art. *Oratorium* in: SchillingL V (1837).

IV. Der in den historistischen Tendenzen der Oratorienkomposition des 19. Jh. sich abzeichnende, im wesentlichen vom Händelkult der Musikfeste ausgelöste grundlegende Wandel im Gattungsverständnis findet darin seinen theoretischen Niederschlag, daß an die Stelle eines allgemein verbindlichen normativen Gattungsbegriffs DIVERGIERENDE AUFFASSUNGEN treten. Versucht man auf der einen Seite, aus der Gattungsgeschichte, von den als gültig anerkannten Werken der Gattung oder von dem als Kulminationspunkt der Gattung geltenden Typ des Händelschen Chororatoriums einen Normbegriff zu abstrahieren, so empfindet man die Gattung des Oratoriums auf der anderen Seite als veraltet.
Unter Hinweis auf den „völlig unbestimmten, im Grunde gar nichts aussagenden Ausdruck" und dessen widersprüchliche Erklärungen, die man „in der Regel von der [jeweiligen] Beschaffenheit der Oratorien hergenommen" habe, geht z.B. G. W. Fink als Vertreter der ersten Richtung von der Vorstellung aus, das Wesen des Oratoriums sei aus der gattungsgeschichtlichen Entwicklung abzuleiten, die zur Synthese von dramatischen und lyrischen Elementen fortgeschritten sei:

Art. *Oratorium*, in: SchillingL V (1837): Fassen wir also den Unterschied der ersten u. der späteren Zeiten im Fache des Oratoriums der Hauptsache nach zusammen, so ergiebt sich, daß es lange eine volksmäßige dramatische Darstellung zur Religion gehöriger Gegenstände war... In der nächsten Veredelung... blieb das Theatralische vorherrschend; es wurde aber bald mit Allegorischem dem Betrachtenden näher gebracht oder dem frommen Gefühle vorzüglich zugewendet. Die erste Richtung verlangt durchaus Dramatisches, was auf Religion Bezug hat; die andere spielt dieses Dramatische mehr in das Lyrische hinein... Aus diesen Richtungen wird sich, wie ich überzeugt bin, am besten und am klarsten das Wesen des Oratoriums bestimmen lassen, ja bestimmt werden müssen, da weder der Ausdruck noch die sich einander widerstrebenden Oratorienwerke eine geltende Hauptansicht möglich machen (266).

F. Hand zielt demgegenüber auf einen Gattungsbegriff ab, dem sich die – seiner Ansicht nach – ästhetisch relevanten Werke der Gattung von Händel bis Mendelssohn subsumieren lassen. Die sich an Sulzer anlehnende Generaldefinition (s. III.) wird daher im Hinblick auf unterschiedliche Werkkonzeptionen expliziert:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1841): Wird nun das Oratorium auf die Aussprache von Gemüthslagen oder das Lyrische beschränkt, so muß es nothwendig in Beziehung auf die darzustellende Begebenheit oder Handlung als lückenhaft erscheinen... Dennoch wird ein Faden verlangt, an welchem das Geschichtliche sich aufreihe, oder es muß ein Mittel gefunden werden die Lücken zu erfüllen. Da stehen dem Dichter und Componisten zwei Wege offen... Entweder der Stoff wird so gewählt, daß der Hörer im Stande ist das in den einzelnen Partieen des Oratorium nicht dargelegte Historische zu ergänzen, wozu mithin eine allgemeine und leicht zu erwerbende Kenntniß des Gegenstandes vorausgesetzt wird... [Es folgt eine kritische Bemerkung über Fr. Schneiders *Gideon*.] Einen zweiten Weg betreten diejenigen, welche, an Stelle des Erzählers, der in den ältesten Oratorien als Interlocutor sprach, den Fortgang der Handlung durch theilnehmende Beschauer in Recitativen darlegen lassen, wie nach Vorgang Graun's und Anderer Mendelssohn im Paulus gethan hat (572);
Außer diesen bezeichneten Gattungen ergibt sich nach der besonderen Art des Stoffs eine dritte Form, in welcher das Persönliche einen symbolischen Charakter annimt und die Darstellung sich auf die Wirkungen beschränkt, welche angeschaute Begebenheiten im Gemüth hervorbringen. Das, was sonst den handelnden und an der Handlung Theil habenden Individuen zufällt, wird hier als Begebenheit betrachtet, und der Chor nimt die Stelle eines thätigen Beschauers als Repräsentant der Menschheit ein... Man kann Händel im Messias als den Ersten, der diese Form wählte, betrachten (580f.).

Gleichzeitig setzt sich unter dem Eindruck des um sich greifenden Händelkults zunehmend die Tendenz durch, Händels Oratorien nicht nur als historischen Höhepunkt, sondern als zeitlos gültigen Inbegriff der Gattung schlechthin aufzufassen. Hält Hand „die Form, welche Händel [im *Messias*] für's geistliche Oratorium wählte... für die beste" (*op. cit.* II, 587), so vertritt A. v. Dommer die Ansicht, Händel habe in „seinen eine unvergängliche Gegenwart und Zukunft wahrhaft in sich tragenden Werken" das Oratorium überhaupt „so zu sagen von Neuem erschaffen" und zugleich „zur höchsten Erfüllung" gebracht, „ähnlich wie Bach die Passionsmusik, Beethoven die Symphonie" (*Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 349). Dementsprechend bildet für H. Küster Händels Ideal vom Oratorium, wie es im *Samson* und *Messias* verwirklicht sei, „den Maassstab... mit welchem... die verschiedenen Erscheinungen auf dem Gebiete des Oratoriums, wie sie geschichtlich vorliegen", zu messen sind (*Populäre Vorträge* IV, Lpz. 1877, 97).

*

Exkurs: Die für die Autoren des 19. Jh. maßgebliche Vorstellung eines historisch vermittelten normativen Begriffs des Oratoriums ist bis ins 20. Jh. hinein nachweisbar; so bei G. Adler, *Der Stil in d. Musik* I (Lpz. 1911) und W. Serauky, *Zur Ästhetik d. Oratorien-*

form, Dtsch. Musikkultur VIII (1943/44), u. *G. Fr. Händel* III (Lpz. 1956), 10ff. – Adler, der davon ausgeht, daß sich „in dem Wirrwarr der künstlerischen Erscheinungen, die der Kunstgattung des Oratoriums als zugehörig angesehen werden... nur durch geschichtlichen Einblick eine Läuterung der Anschauungen gewinnen und zu einer richtigen Erkenntnis vordringen" lasse (195), kommt zu dem Ergebnis, daß es „einen sich gleich bleibenden oratorischen Stil" zwar nicht gebe (207), daß aber „die dem Urwesen des Oratoriums entsprechenden Behandlungen [genannt werden Chorlyrik und Testo] in ihren verschiedenen historischen Erscheinungsarten" sich dauernd behaupten (209). Ähnliche Vorstellungen vertritt Serauky, der bezeichnenderweise an A. Scherings historisch orientierter Untersuchungsmethode (*Gesch. d. Oratoriums*) bemängelt, daß ihr „eine generelle Lösung der Frage nach Sinn und Wesen der ganzen Gattung" nicht entsprungen sei.

*

So unterschiedlich das historische Material ist, auf das sich die einzelnen Autoren des 19. Jh. berufen, so unterschiedlich sind die Ansichten über bestimmte Gattungsmerkmale, z. B. über das gattungsspezifische Stoffgebiet. Orientiert etwa Fr. Rochlitz im Brief an L. Spohr (Lpz. 2. 7. 1825) sein Wortverständnis ausschließlich an Händels *Messias*, wie aus der Bemerkung hervorgeht,

ein Oratorium, im reinsten und höchsten Sinne des Wortes, [solle] überhaupt nicht gedichtet, sondern... blos aus den erhabensten und (auch für Musik) passendsten Stellen der heil. Schrift zusammengestellt werden (nach E. Rychnovsky, *L. Spohr u. Fr. Rochlitz*, SIMG V, 1903/04, 264),

so tendiert man später – etwa unter Berufung auf Haydns *Jahreszeiten* oder Händels alttestamentliche Oratorien, die man als Völkerdramen versteht – dahin, auch weltliche Stoffe, insbesondere solche der Nationalgeschichte, als Oratoriensujets zu empfehlen, ohne daß freilich aufgrund dieser Vorschläge ein genereller Wandel des Oratorienbegriffs festzustellen wäre. Während sich z. B. Hand bereits gegen das Vorurteil wendet, „das Oratorium sey auf religiös-kirchliche Gegenstände zu beschränken" (*op. cit.* II, 570), verzichtet R. Schumann bei seinem – erst später so bezeichneten – ‚weltlichen Oratorium' *Das Paradies und die Peri* (1843) wohl bewußt auf eine Gattungsbezeichnung.

Noch in der 2. Hälfte des Jh. sind die diesbezüglichen Ansichten nicht weniger geteilt. Während etwa L. S. Meinardus unter Hinweis auf „die an biblische Traditionen historisch geknüpfte Eigenart oratorischer Kunstgattung" gegen den „abenteuerlichen Titel ‚weltlicher Oratorien'" polemisiert (*Des einigen Dtsch. Reiches Musikzustände*, Oldenburg [1871] ²1873, 105 f.), glaubt H. Küster,

daß „dem Oratorium in Deutschland wohl noch eine grosse Zukunft gesichert" sei, da es durch die „jüngsten grossen nationalen Ereignisse einen Impuls erfahren" habe, „welcher ächte Künstlerseelen früher oder später zu wahren Nationalwerken begeistern" müsse (*op. cit.* IV, 108).

Erweisen sich die zumeist mit normativem Anspruch auftretenden Bestimmungen des Oratorienbegriffs bereits aufgrund der zwischen ihnen bestehenden Differenzen – wenigstens teilweise – als individuelle Konzeptionen ihrer Autoren, so werden sie hinsichtlich ihres Gültigkeitsanspruches insofern grundlegend relativiert, als sich in ihnen nur eine Seite im Streit um die ästhetische Existenzberechtigung der Gattung zu Wort meldet. Auslösendes Moment für diese Kontroverse sind u. a. R. Wagners diesbezügliche polemische Äußerungen. Hatte Wagner bereits in seinem frühen Aufsatz *Die dtsch. Oper* (1834) im Hinblick auf die historistische Kompositionspraxis eines Fr. Schneider die Komposition von Oratorien, „an deren Gehalt und Form keiner mehr" glaube, als „offenbare Verkennung der Gegenwart" angeprangert (*Sämtl. Schriften u. Dichtungen.* Volksausgabe XII, 4), so kritisiert er die Gattung im Rahmen seines späteren geschichtsphilosophischen Konzepts radikal als „naturwidrige Ausgeburt":

Das Kunstwerk d. Zukunft (1850): Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratoriums zu verdanken... Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein (III, 119).

Daß das Bewußtsein vom Absterben des Oratoriums auch von weniger radikalen Autoren und auch angesichts des epochalen Erfolges von Mendelssohns *Paulus* (1836) nicht zu verdrängen war, ist der Bemerkung R. Schumanns zu entnehmen,

nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunstgattung [habe einen Sieg] errungen, eine Gattung, deren Blüte schon längst vorüber, sondern die hohe Kunst des einzelnen Künstlers, dem im „Paulus" ein Meisterwerk gelungen (Rezension: *F. Hiller, „Die Zerstörung Jerusalems"*, NZfM XIV, 1841, ed. Kreisig II, 3),

einer Bemerkung, die zugleich den Wandel im Rangverhältnis zwischen Gattung und Einzelwerk erkennen läßt. Was Wagner und Schumann polemisch bzw. beiläufig äußern, versuchen andere Autoren aufgrund historischer Reflexionen ausführlich zu begründen; so Fr. Brendel und Fr. Chrysander, die die Gattung – genau genommen Händels Oratorium als deren Inbegriff – innerhalb ihrer teleologisch ausgerichteten Geschichtskonzeptionen als historische Vorstufe zur großen heroischen Oper bzw. zum musikalischen Drama interpretieren:

Fr. Brendel, *Gesch. d. Musik* (Lpz. [1852] ⁵1875): Das Oratorium ist, meiner Ansicht nach, entschieden als eine Vorstufe für die spätere Oper zu betrachten. Es entstand zu einer Zeit, wo die Oper zum höheren, bleibenden Kunstwerth sich noch nicht emporgeschwungen hatte, wo dieselbe nur ein flüchtiges Product der Mode war. Der tiefere Geist nun bemächtigte sich dieser Form, um Das, was auf der Bühne auszusprechen noch unmöglich war, hier zur Erscheinung zu bringen... Die Oratorien vertraten in jener Zeit, wo es noch keine grosse, heroische Oper gab, diese Gattung (204 f.);
[Das Oratorium] trat zugleich mit der Oper ins Leben, zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gehoben wurde es aber durch Händel, und war damals bestimmt, Das, was auf dem Gebiete der Oper nicht erreicht werden konnte, zur Erscheinung zu bringen. Es hatte zunächst die Aufgabe, eine Oper im höheren Stil zu sein, und nur die für Händel ungünstigen äusserlichen Verhältnisse bestimmten ihn unwillkürlich, demselben eine andere, mehr dem Kirchlichen zugewendete Richtung zu geben. Dieser geschichtliche Hergang bezeichnet zugleich die unbestimmte, etwas schwankende Stellung des Oratoriums, und erklärt, warum es nicht gelingen wollte, für dasselbe in dem Fachwerk der Aesthetik eine bestimmte Stelle aufzufinden... Die absolute Geltung des Oratoriums war daher auch vorüber, als durch Gluck und Mozart die Oper zum wirklichen Kunstwerk erhoben wurde (361 f.);
Fr. Chrysander, *Über die Molltonart in d. Volksgesängen u. über d. Oratorium* (Schwerin 1853): Wie schon die Oratorienkomponisten im 16. Jahrhundert [!], so auch Händel und Andere empfingen nicht eine aus kleinen Anfängen hervorgewachsene Form, welche die Fähigkeit, weiter aufzustreben und sich zu vollenden,

besessen, so dass ein lebendiges Fortwachsen sich nachweisen liesse: sondern sie Alle hatten die scenische Darstellung als das Vollkommnere im Auge, mussten aber diese irgend welcher Hindernisse wegen aufgeben und in die oratorische Form als Ersatzmittel sich zurückziehen (45).

Brendel hält das Oratorium daher für eine Kunstgattung, „welcher, wenigstens in der früheren Gestalt, eine Zukunft nicht bevorsteht", vielmehr die Bestimmung hat, „in der Oper aufzugehen, wie es auch im geschichtlichen Fortgang der Fall gewesen ist" (*op. cit.* 207). Ähnlich glaubt Chrysander, daß die unzulängliche „oratorische Form... zu entsprechenderer Darstellung des in ihr beschlossenen Inhaltes", des „geschichtlich-religiösen Gegenstandes", aufzugeben sei (*op. cit.* 54), und fordert daher unter Hinweis auf die inhaltliche und musikalisch-formale Zwiespältigkeit des Oratoriums für den geschichtlichen Inhalt eine musikdramatische, für den gottesdienstlichen Inhalt eine kirchenmusikalische Form (*op. cit.* 57ff.). Provoziert durch diese Kritik, bemüht man sich auf der anderen Seite weniger um neutrale Bestimmungen des Gattungsbegriffs, als vielmehr um ästhetische Rechtfertigung der Gattung überhaupt. Insbesondere geht es darum, den gattungsspezifischen Verzicht auf szenische Darstellung als ästhetisches Mittel zu begründen – ein Problem, das man mit Hinweis auf den idealen Inhalt des Oratoriums zu lösen versucht. So kommt A.v.Dommer, dem es im wesentlichen um Beseitigung des Zweifels geht, ob dem Oratorium „mit seiner nicht zur eigentlichen Austragung gelangenden, nur singend dargestellten Handlung volle Berechtigung als abgeschlossene Kunstgattung zuzugestehen sei" (*op. cit.* 346), unter Hinweis auf „die Macht der rein durch die Tonkunst zur Realität gelangten Idee", die „ein Verlangen nach greifbarer Wirklichkeit gar nicht aufkommen" lasse, zu dem Resultat, daß die „höhere Kunstgeltung" nicht auf seiten der Oper sondern auf seiten des Oratoriums zu suchen sei; denn das Oratorium bleibe „durch eben jene Losgebundenheit von realer Wirklichkeit vor manchen in der Oper von vorne herein kaum zu umgehenden Missverhältnissen zwischen Musik und äusserer Darstellung geschützt" (*op. cit.* 352).

Ähnlich argumentiert H.Küster, wenn er im Zusammenhang mit Händels *Samson* darauf hinweist, daß hier alles „auf der Höhe einer so idealen Auffassung" erscheine, „dass die reale Incarnation... durch Bühnendarstellung... nur nachtheilig werden" könne (*op. cit.* IV, 96). Am Schluß seiner Ausführungen glaubt er dementsprechend nachgewiesen zu haben,

dass sich das Oratorium nicht allein nicht überlebt hat, wie mit Rich. Wagner noch viele lebende Künstler meinen, sondern dass es gerade die Musikgattung ist, in welcher der idealste Inhalt mit grösster Freiheit zur musikalischen Darstellung gelangen kann, und es für die höchsten und idealsten Gegenstände, für die sich eine Nation zu begeistern vermag, keine ausgiebigere Musikgattung geben dürfte, als die in Rede stehende (108).

Im Zusammenhang mit dem hier gegebenen Hinweis auf die Funktion des Oratoriums, nicht nur religiöse, sondern auch politische Ideen zu vermitteln, wird als konstitutives Gattungsmerkmal meist die spezifische Verwendung des Chores herausgestellt, der entweder „aus einem als wirklich mithandelnd gedachten, oder ... nur innerlich in Betrachtung und Mitempfindung betheiligten Volk" bestehe und „im letzten Falle... gewissermassen Vertreter der gemeinsamen Ideen" sei (v.Dommer, *op. cit.* 350f.). Ähnlich bemerkt noch W. Wolf, *Musik-Aesthetik* II (Stuttgart 1905),

daß die religiösen, ethischen und nationalen Ideen, um welche es sich in diesen Dramen handelt, das Interesse nicht nur einzelner Personen, sondern stets eines ganzen Volkes oder einer grossen Religionsgemeinde sind, ja oft den Gegenstand des Widerstreites mehrerer Völker bilden, so daß hier das gewöhnliche, das Personen-Drama, sich in ein Völker-Drama verwandelt. Für die Musik hat dies zur Folge, daß hier der Chor in weit stärkerem Grade, als es in der Oper geschieht, in Tätigkeit gesetzt wird, ja daß die zahlreichen und machtvollen Chorsätze den Schwerpunkt des Oratoriums bilden (281).

Den divergierenden Bestimmungen des Gattungsbegriffs entsprechend zeigt der Werktitel Oratorium seit dem 19. Jh. nicht mehr die Einhaltung eines bestimmten Kanons poetischer und musikalischer Gattungsnormen an, sondern verweist auf ein mehr oder weniger freies Anknüpfen an bestimmte Werke der historischen Gattung oder lediglich auf die Übernahme des traditionellen Besetzungstypus und der gattungsspezifischen, auf szenische Darstellung verzichtenden Aufführungspraxis. Gerade die Vagheit des Oratorienbegriffs, die seit dem frühen 19.Jh. von den Theoretikern immer wieder beklagt und zu beseitigen versucht wurde, scheint die Voraussetzung dafür gewesen zu sein, daß der traditionelle Titel bis ins 20.Jh. hinein für die unterschiedlichsten Werkkonzeptionen Verwendung gefunden hat und noch findet. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß der traditionelle Werktitel – etwa um die mit ihm noch verbundenen Assoziationen an geistliche Stoffe auszuschalten oder um präzisere Hinweise auf Inhalt und Form eines Werkes zu geben – bereits seit den vierziger Jahren des 19.Jh. in Deutschland häufig durch Bezeichnungen wie (dramatische) Kantate, Chorballade, Konzertstück, dramatische/biblische Szene und Mysterium, in Frankreich durch mystère, drame sacré, scène biblique, légende (dramatique) usw. ersetzt wurde, ohne daß freilich zwischen diesen – teils auf Sujets, teils auf Formales hinweisenden – Bezeichnungen noch im Sinne früherer Gattungstheorien terminologisch zu differenzieren wäre.

Lit.: A. Schering, Neue Beitr. zur Gesch. d. ital. Oratoriums im 17.Jh., SIMG VIII, 1906/07; D. Alaleona, Studi sulla storia dell'oratorio mus. in Italia, Turin 1908, Neudruck unter dem Titel Storia dell'oratorio mus. in Italia, Mailand 1945; A. Schering, Gesch. d. Oratoriums (Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen III), Lpz. 1911; H. Kretzschmar, Oratorien u. weltl. Chorwerke (Führer durch den Konzertsaal II, 2), Lpz. 1890, neubearb. v. H. Schnoor, [4]1939; Art. Oratorium, in: MGG X, 1962 (insbes. P. Damilano, Anfänge; L. F. Tagliavini, Das Oratorium in Italien im 17.Jh.; G. Feder, Das Oratorium in Deutschland bis J. Haydn); G. Massenkeil, Art. Oratorium, in: RiemannL 1967; H. E. Smither, The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio, JAMS XX, 1967; G. Massenkeil, Das Oratorium (Das Musikwerk XXXVII), Köln 1970.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1972

Orchester

griech. ὀρχήστρα (nachhomerisch, im Anschluß an homerisch ὀρχηστήρ [*Il.* 18, 498] und ὀρχηστής [*Il.* 16, 617] ‚Tänzer') von ὀρχεῖσται, ‚tanzen'; das römische Altertum bildet daraus das lat. Lehnwort orchestra, mittellat. auch: orcestra, orcestrum, orcistra, orestrum, ortesta; ital. orchestra; franz. orchestre, älter auch: orquestre; engl. orchestra; dtsch. Orchester, älter auch: orguestre.

I. (1) Der Begriff entstammt der griech. Antike und bezeichnet dort, als ὀρχήστρα, den Tanzplatz im Theater, auf dem der Chor im Drama auftritt. (2) In der römischen Antike wird der Begriff auf den halbrunden Theaterplatz zwischen der Bühne und den aufsteigenden Zuschauerreihen eingeschränkt, ohne daß dessen Funktion des Tanz- oder Chorplatzes noch eingeschlossen wäre. Wichtig ist, daß die orchestra sodann auch die für die Senatoren reservierten Sitze aufnimmt. Später meint der Begriff auch die Bühne im Theater.

II. Die franz. altertumswiss. Fachterminologie des 16. Jh. nimmt in Übers. den antik-lat. Begriff auf, wobei es jedoch zu einer Einschränkung auf den für die Senatorensitze bestimmten Raum im römischen Theater kommt.

III. Das 17. Jh. überträgt den Fachbegriff auf zeitgenöss. Verhältnisse: es wird mit ihm der für die Instrumentalisten im Theater, im Konzert, seltener in der Kirche reservierte Raum bezeichnet. Diese Wortbedeutung hält sich bis ins 19. Jh.

IV. Im vorgerückteren 17. Jh. wird der Begriff auch auf die zum musizierenden Ensemble vereinigten Instrumentalisten in diesem „Orchesterraum" übertragen; im Laufe des späteren 18. Jh. dehnt sich der Begriff auch entschieden auf Konzert- und Kirchenverhältnisse aus. Nicht immer ist freilich eine Fixierung möglich, ob der Begriff den Raum oder das Instrumentalisten-Ensemble meint.

V. (1) Seit dem späteren 18. Jh. wird der Begriff des Instrumentalisten-Ensembles auch auf die Grösse und/oder Eigenart der entsprechenden Besetzung ausgedehnt; in der lexikographischen und musikwiss. Lit. wird, allerdings ohne daß dabei ein allgemeines Einverständnis erreicht würde, versucht, die Wesensbedingungen des Orchesters in dessen Definition einzufangen. (2) Die besondere, seit der 2. Hälfte des 18. Jh. begegnende feste Wortfügung „à grand orchestre" o. ä. meint zunächst soviel wie chorische Besetzung, und erst gegen Ende des 18. Jh. wird eine tatsächlich grosse Besetzung damit bezeichnet. Nach vorübergehendem Zurücktreten wird eben diese Wortfügung erst in der 2. Hälfte des 19. Jh. wieder häufiger, dann aber nur noch im Sinne der großen Besetzung.

I. (1) In der griech. Antike bezeichnet ὀρχήστρα den Tanzplatz im Theater, auf dem der Chor im Drama auftritt. Anfangs ist wohl nur der Chortanzplatz auf der Athener Agora gemeint (s. W. Judeich, *Topographie von Athen*, ^{2}München 1931, 341), auf den Platon, *Apologie*, 26 e, anspielt; später wird mit dem Wort im griech. Theater allgemein der ebenerdige kreis- bis halbrunde Platz (Chortanzplatz) zwischen Bühnenaufbau und Zuschauerraum bezeichnet:

Timaeus (4. Jh. n. Chr.), *Lexicon vocum Platonicarum*, s. v. *Ὀρχήστρα*: *Ὀρχήστρα. τὸ τοῦ θεάτρου μέσον χωρίον* (ed. D. Ruhnken).

Die zunächst nur wenig erhöhte Bühne ist für die Schauspieler, die ὀρχήστρα für den Chor bestimmt:

Julius Pollux (späteres 2. Jh. n. Chr.), *Onomasticon*: *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χόρου* (ed. I. Bekker, 4, 123).

In übertragener Bedeutung wird ὀρχήστρα auch zum ‚Ort der Handlung':

Plutarch (1./2. Jh. n. Chr.), *Apophtegmata regum et imperatorum, Epaminondas* 18: *καὶ [Ἐπαμεινώνδας] τὴν χώραν ὑπτίαν οὖσαν καὶ ἀναπεπταμένην 'πολέμου ὀρχήστραν' προσηγόρευεν* (ed. G. N. Bernardakis).

(2) In der römischen Antike löst sich der Begriff der orchestra von der einstigen Bestimmung des Chortanzplatzes und meint nur noch den halbrunden Theaterplatz zwischen der Bühne und den aufsteigenden Zuschauerreihen; seit hellenistischer Zeit hat dieser aufgehört, als Tanzplatz oder als Platz für den Chor zu dienen:

C. Plinius Secundus (1. Jh. n. Chr.), *Naturalis Historia*: De voce: theatrorum in orchestris scobe aut harena superiacta devoratur (ed. L. Jan, 11, 270);
Cassius Dio (2./3. Jh. n. Chr.), *Historia Romana*: *ὁ δὲ Νέρων ... ἐπὶ τὴν τοῦ θεάτρου ὀρχήστραν ... κατέβη καὶ ἀνέγνω Τρωϊκά τινα ἑαυτοῦ ποιήματα* (ed. U. P. Boissevin, 62, 29, 1).

Im Hinblick auf die nachantike Begriffsgesch. ist wichtig, daß die orchestra seit 194 v. Chr. die für die Senatoren reservierten Sitze aufnimmt:

Vitruv (spätes 1. Jh. v. Chr.), *De architectura*: in ochestra autem senatorum sunt sedibus loca designata (ed. V. Rose, 5, 6, 2);
C. Suetonius Tranquillus (1./2. Jh. n. Chr.), *De vita Caesarum: Nero* 12, 3: Deinde [Nero] in orchestram senatumque descendit (ed. M. Ihm).

Bei den späteren Grammatikern und bei den Kirchenvätern ist orchestra auch die Bühne im Theater, auf der Schauspieler und Tänzer auftreten:

Isidor von Sevilla (6./7. Jh. n. Chr.), *Etymologiae sive origines*, lib. XVIII: Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur; ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi... Orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare (ed. W. M. Lindsay, XLIII f.);
Paulus (karolingisch), *Epitome ex libris Sexti Pompei Festi*: Orchestra locus in scena (ed. W. M. Lindsay; 195).

Die Vorstellung der erhöhten Bühne wird von Autoren des Mittelalters auch auf den christlichen Kirchenraum übertragen:

Ordericus Vitalis, *Historia ecclesiastica* (vor 1150). lib. I, 1, 817: Ibique ante aram Virginis et Matris in Orcistram conscendit, et ingenti catervae... casus suos et res gestas enarravit (nach Du Cange, *Glossarium* VI, 56).

Die hier begegnende Schreibweise orcistra ist offenbar Ausgangspunkt für die volksetymologisch auf orcus bezogene, allerdings sehr periphere Deutung des Wortes als Sitz des Teufels, wie sie im späten Mittelalter bezeugt ist:

Vocabularius theutonicus, Nürnberg 1482: richterstul des hellischen richters; *Vocabularius alphabeticus manuscriptus* (offenbar etwa derselben Zeit): est sedes infernalis (beide Belege nach L. Diefenbach, *Glossarium*, 399).

II. Erst die franz. altertumswiss. Fachterminologie des 16. Jh. nimmt den antiken Begriff als Lehnwort wieder auf, aber nicht in allen, unter I. gezeigten Facetten. Da sich der Vorgang der Übernahme namentlich in Übers. lat. Schriftsteller ins Franz. abspielt, wird verständlich, daß es nurmehr die lat. Bedeutung ist, die Geltung erlangt, namentlich die EINSCHRÄNKUNG AUF DEN FÜR DIE SENATORENSITZE BESTIMMTEN RAUM IM RÖMISCHEN THEATER (s. oben I. (2)):

Suétone Tranquille. *Des Faictz et gestes des douze Césars... translatez de latin en françoys par Guillaume Michel...* (Paris [1520] éd. 1541), 198b: Neron... retourna au theatre, beuvant et mangeant au mylieu des sieges des senateurs et en l'orchestre devant tout le peuple (nach H. Vaganay, in: Roman. Forschungen XXXII [1913], 117);
Vitruve, *Architecture... mis de latin en françoys par Jean Martin...* (Paris 1547): Le diametre de l'orchestre... (nach A. Hatzfeld u. A. Darmesteter, *Dict. général de la langue franç.*, Paris o.J., II, 1636).

Die zeitgenöss. lexikalische Terminologie definiert den Begriff denn auch im geschilderten Sinne:

R. Cotgrave, *A Dictionarie of the french and english tongues* (London 1611): *Orchestre*: f. The Senators, or Noblemens Place in a Theatre, betweene the Stage, and common Seats; also, the Stage it selfe (vgl. W. v. Wartburg, FEW VII: lieu au théâtre romain, réservé aux sénateurs [393]).

Die antike Entlehnung zeigt sich übrigens auch darin, daß der franz. Begriff zunächst femininen Geschlechtes ist und es bis ins 18. Jh. hinein bleibt; erst seit der Mitte des 18. Jh. erscheint er durchweg als Maskulinum.

III. Im 17. Jh. wird der in der Altertumswiss. gebräuchlich gewordene Begriff nach und nach auf zeitgenöss. Verhältnisse übertragen: man bezeichnet mit ihm DEN FÜR DIE INSTRUMENTALISTEN IM THEATER, IM KONZERT, SELTENER IN DER KIRCHE RESERVIERTEN RAUM („Orchesterraum"):

M. Buttigli, *Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana...*, [Parma] 1629: A piedi esce dal diritto del basamento il zoccolo di quello... forma un mez'orato, il quale alzato, poi da varij piedistalletti, e recinto da una ballaustrata, dà luogo alli Musici, e di cantare, e di sonare à suoi tempi, e di vedere ciò, che si fà nella Scena, senza esser veduti, e questo luogo da Vitruvio dicesi Orchestra (nach I. Lavin, *Lettres de Parmes...*, in: *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, 115, Anm. 51).

Seit dem 2. Drittel des 17. Jh. bezeichnet das Wort im Franz. den „Ort, an dem die Musiker in einem Theater, bei einem Konzert Platz nehmen" (vgl. W. v. Wartburg, FEW VII, 393: „lieu où se placent les musiciens dans un théâtre, un concert"):

Cardinal de Retz, *Mémoires* (vor 1679): ...il me semble que je n'ai été jusques ici que dans le parterre, ou tout au plus dans l'orchestre, à jouer et à badiner avec les violons (*Œuvres*, nouv. éd., I, Paris 1870, 212);
A. Furetière, *Dict. universely* (Den Haag u. Rotterdam 1690), *Orchestre*: Aujourdhui on ne le dit que du lieu où on place la symphonie;
Dict. de l'Académie Franç. (Paris 1694), Vol. II: *Orchestre*: ...C'est parmy nous le lieu où on place la symphonie, et qui separe le theatre du parterre;
BrossardD (Paris 1703), *Orchestra*: C'est la Partie d'un Théatre où sont placez les Instrumens & ceux qui les touchent.

In dieser Bedeutung wird der Begriff seit Anfang des 18. Jh. auch ins Dtsch. übernommen:

J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, XXV (Lpz. u. Halle 1740): Jetziger Zeit heisset derjenige Platz die *Orchestra*, wo die Musicanten sitzen, und auf ihren Instrumenten spielen, wenn eine Oper abgesungen, oder ein Ball gehalten wird (Sp. 1751; ähnlich schon bei J. Hübner [1706]).

Daß der Begriff zu Beginn des 18. Jh. im Dtsch. aber noch nicht sehr geläufig ist und daß er deshalb, in durchaus vereinzelter und offenkundig persönlicher Interpretation, ebenso leicht die antik-lat. Qualität des (damals für die Senatoren) Reservierten und besonders Ehrenvollen annehmen und betonen wie die zusätzliche Ausdehnung auf kirchliche Verhältnisse erfahren kann (dazu s. auch unten IV.), lehrt J. Mattheson, der den Begriff sogar im Buchtitel verwendet (bezeichnenderweise meist in, das Fremdwort verratender franz. Fassung und in lat. Drucktypen):

Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hbg 1713): Da denn, was den Titul des neu-eröffneten *Orchestres* betrifft, zu wünschen hätte seyn können, daß ein *generalers* Wort, welches beides Kirchen- und Theatral- sowol *Vocal*- als *Instrumental-Music* begreiffen möchte, sich hätte wollen finden lassen; Allein so habe in Abgang dessen, das *Orchestre* oder *Orqvestre* als eine noch nicht sehr gemeine und dabey *galante Expression* lieber setzen wollen, denn etwann *Concert*, *Capelle*, *Chor*, oder dergleichen, die doch eben so wenig *universel* sind als *Orchestra*. Denen aber die eigentliche Bedeutung dieses Wortes noch unbekannt, die belieben zu wissen, dass es Griechischer Abkunfft und bey den *Atheniensern* so wol als auch in den alten Römischen Schau-Spielen den jenigen Platz bemercket, wo die vornehmsten HErren ihren Sitz gehabt und welchen wir heute zu Tage das *parterre* nennen. Nachdem aber in den neuern Zeiten das *parterre* nicht mehr wie vor Alters der vornehmste Platz geblieben, sondern die *Logen* und *Balcons* den Vorsitz gewonnen, so hat man den Ort, harte vors *Theatre*, wo die Herren *Symphonisten* ihre Stelle haben, mit dem Nahmen *Orchestre* oder Herren-Sitz beehren wollen, vermuthlich aus folgenden Ursachen: erstlich, weil die *force* und das *tutti* am meisten in der *Symphonie* oder in der *Instrumental-Music* stecket, zum andern und vornemlich, weil daselbst das Haupt des gantzen Wesens, *scilicet*, der Capelmeister oder der ihm *substituiret* wird, seinen beständigen und gar *honorablen* Platz einnimmt, als auf dessen *mouvement* und Zeichen alle Augen gerichtet, und von dem so wol Sänger als *Symphonisten* gleichsam ihre *ordre* hohlen. Aus diesem wird gnugsam erblicken, daß man mit dem Wort *Orguestre* nicht blosserdings die *opern Symphonie*, sondern mit *licentz*, ohne Unterscheid und *Exclusion*, denjenigen Ort andeuten wollen, allwo das Haupt und *Directorium* befindlich, es sey nun seiner geistlichen oder weltlichen *Music, ita nempe ut a potiori, videlicet Directore, fiat denominatio*, und wolte man auch gleich das Chor ein *Orguestre* heissen, so sehe ich nicht, was darin *choquiren* könte, weil der Herren-Sitz ja ein reputirlicher Nahme. Und mit dieser kurzen *Explication* über den Titul wird sich hoffentlich der bescheidene Leser so lange vergnügen, biß etwan jemand ein *expressiveres*, und allgemeiners Wort antrifft (34 ff.).

Kürzer und weniger ausgeklügelt wird, teilweise auch außerhalb Frankreichs und Deutschlands, definiert (s. auch oben):

A short explication of such foreign words as are made use of in musick books (London 1724): *Orchestra*, is that Part of the Theater, where the Musicians sit with their Instruments to perform;
WaltherL (Lpz. 1731): *Orchestra (ital.) Orchestre (gall.)* ist heutiges Tages ein Theil des Theatri, wo die Instrumentisten sich befinden (452).

Der zwar für das Musizieren gedachte, aber räumlich verstandene Begriff hält sich auch dann noch, nachdem seine übertragene Bedeutung – im Sinne des musizierenden Ensembles – (s. unten IV.) längst gebräuchlich ist:

G. W. v. Knobelsdorff, *Berlinische Zeitung* (27. 11. 1742): ...ist doch solche Disposition gemacht, daß kein Zug weder das Parterre noch das Orchester incommodiren kann (nach J. Kapp, *Gesch. d. Staatsoper Berlin*, Bln [1937], 8);
Anon. (1742): Im Orchester dirigierte Kapellmeister Graun (nach J. Kapp, a.a.O. 8);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln [1752] ³1789): Ist aber das Orchester so geraum, daß vier Personen... neben einander Platz haben, so können die Ausführer der zweyten Violine, zu zweenen... sitzen (183);
Berlinische Jb., 1788: Unter dem Orchester ist ein verkehrtes Gewölbe angelegt (nach J. Kapp, a.a.O. 20);
L. v. Beethoven, Brief an Fr. Wegeler (29. 6. 1801): Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen (ed. E. Kastner u. J. Kapp, Lpz. 1923, 47);
K. Fr. Zelter, Brief an J. W. v. Goethe (21. 10. 1821): Das Orchester hat an beiden Seiten Treppen... (ed. Fr. W. Riemer, Bd. III, Bln 1834, 209).

Die lexikographische Literatur zieht diesen räumlichen Begriff, ohne die Beschränkung auf Theaterverhältnisse, noch entschieden ins 19. Jh. hinein, vermerkt aber immer, daß der Begriff auch das entsprechende mus. Ensemble meinen kann (s. unten IV.):

KochL (Ffm. 1802): *Orchester*, bezeichnet theils in dem Schauspielhause den... Ort, theils in einem Concertsaale diejenige... Abtheilung, wo die Ausführung der Musik geschieht. Oft braucht man dieses Wort auch uneigentlich, und wendet es auf die an diesem Orte spielenden Tonkünstler selbst an (1099);
SchillingE, Bd. V (Stuttgart 1837): *Orchester*... Man versteht jetzt darunter: 1) den in Theatern, Concert- und Ballsälen... eingeschlossenen... Platz, wo die Musiker... aufgestellt sind; ... 2) auch die Gesellschaft der Tonkünstler selbst, die an diesem Orte die Musik aufführen (269);
GroveD, Vol. II (London 1880): That portion of a Theatre, or Concert-room, which is set apart for the accomodation of the Instrumental Band – in the latter case, of the Chorus also... Both in England and on the Continent the term Orchestra is also applied, collectively, to the body of Instrumental Performers officiating at a Theatre, in a Concert-room (560 f.).

IV. Einige Zeit nach Beginn der Ausbildung des Begriffs im architektonisch-räumlichen Sinne (s. oben III.) wird er, zunächst wiederum in Frankreich, auch auf DIE ZUM MUSIZIERENDEN ENSEMBLE VEREINIGTEN INSTRUMENTALISTEN übertragen, die in diesem „Orchesterraum" des Theaters tätig sind (zur gelegentlichen Schwierigkeit, den Sinn des verwendeten Begriffs eindeutig festzulegen, s. unten). In diesem Fall tritt der Begriff für andere, teilweise auch noch weiterhin gebräuchliche Begriffe ein, wie „Symphonie"/„Symphonisten", „Musique"/„Music"/„Musicanten", „Capelle", „Chor", „Concert", „Corpus Musicum", etc. Wie oben (III.) schon angedeutet, schwindet im Laufe der 2. Hälfte des 18. Jh. die Einschränkung des Begriffs allein auf Theaterverhältnisse; begründet durch soziale und aufführungstechnische Entwicklungen gilt er seither ohne weiteres auch für Konzert- und Kirchenverhältnisse:

Mercure galant (März 1683): Le Manche des Theorbes de l'orchestre cache toujours quelque chose la veüe (nach S. T. Worsthorne, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford 1954, 98, bzw. H. Becker, MGG X [1962], Sp. 173);
Abbé Raguenet, *Parallele des Italiens et des François*... (Paris 1702): Pour moi, la premiere fois que j'entendis l'Orchestre de nôtre Opera à mon retour de l'Italie...;
On ne bat point la mesure aux Orchestres d'Italie (nach J. Mattheson, *Critica Musica* I, 2, Hbg, Okt. 1722, 157 u. 159);
J. Gay an W. Pulteney (1720): But, harke! the full orchestra strike the strings (nach MurrayD VII, 178);
S. L. Weiß, Brief an J. Mattheson (21. 3. 1723): Im Orchestre aber zu accompagniren mit der Laute, das wäre freilich zu schwach (nach *Der neue Göttingische... Ephorus*, 1727, 119, bzw. H. Becker, a. a. O., Sp. 173);
J. J. Quantz, *op. cit.*: Soll ein Orchester recht gute Wirkung thun: so müssen nicht nur alle Mitglieder desselben mit guten und reinen Instrumenten versehen seyn; sondern sie müssen dieselben auch richtig und gleichlautend einzustimmen wissen (239);
RousseauD (Paris 1768): Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Musique, & s'entend... de la collection de tous les Symphonistes: c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués (353);
Dict. de l'Académie Franç. (Paris 1798), *Orchestre*: Musiciens formant un ensemble pour l'exécution de partitions musicales;
Wiener allg. mus. Zeitung (16. 1. 1813): Wir verstehen... unter Orchester das gesammte, bei grossen Musiken gebräuchliche Instrumenten-Chor.

In diesem, zunächst allgemeinen und nichtdifferenzierten Sinn der Spieler des instrumentalen Orchester-Ensembles hat sich der Begriff seit dem 19. Jh. vollends durchgesetzt, und die mus. und musikliterar. Sprache hat im prakt. Gebrauch den älteren Begriff des Orchesterraums beinahe ganz verdrängt (zum Fortleben dieses Begriffs in der lexikographischen Lit., s. oben III.):

J. Joachim, Brief an seine Eltern (15. 5. 1845): Gestern war ich in der Oper, die bis auf das Orchester ziemlich mittelmäßig ist (nach *Briefe von und an J. Joachim* I, Bln 1911, 4);
H. Berlioz, *Les soirées de l'orchestre* (1852): Un seul des membres de cet orchestre ne se permet aucune distraction... On devine que je veux parler du joueur de grosse caisse (ed. Calmann-Lévy, Paris o. J., Prologue);
M. Bruch, Brief an J. Joachim (10. 8. 1866): Können wir die Stimmen vorher haben, so werde ich das Concert in einer der Vorproben mit dem Orchester gründlich studiren (ed. cit. III, Bln 1913, 297);
O. Schreiber, *Orchester u. Orchesterpraxis in Deutschland zw. 1780 u. 1850* (Diss. Bln 1938): Es erscheint zunächst auch undenkbar, von der Eigenart der Orchesterverhältnisse einer länger zurückliegenden Zeit Wesentliches auszusagen, ohne die Entwicklung der einzelnen in Frage kommenden Orchester in ihrem lokalgeschichtlichen Zusammenhang... zu kennen (7).

Gelegentlich begegnet der Begriff auch in übertragener Bedeutung:

F. W. Zachariae, *Die Tageszeiten* (Rostock u. Lpz. 1756), Bd. IV: Hier bist du allein dir selbst ein ganzes Orchester (139; nach Schulz-Basler, *Dtsch. Fremdwb.*, 261);
K. Immermann, *Der Karneval u. d. Somnambule* (Stuttgart u. Tübingen 1830), Bd. VIII: Die ganze Welt ist ein Orchester, wir sind die Instrumente drin! (108).

Die Übertragung des räumlichen auf den Ensemble-Spieler-Begriff ist nicht nur durch den Umstand zu erklären, daß derartige Vorgänge in der Begriffsgesch. ohnehin nicht selten sind; erleichtert worden (und somit erklärbar) ist der Vorgang zweifellos durch die Tatsache, daß nicht jede Verwendung des Begriffs Orchester eine eindeutige Bestimmung des Gemeinten überhaupt erfordert und dennoch verständlich bleibt. Dies veranschaulichen die im Folgenden ausgewählten Zeugnisse, und andererseits illustrieren sie die Tatsache, daß eine genaue Fixierung des Begriffs auf die Raum- oder die Ensemble-Bedeutung in diesen Fällen nicht immer möglich ist:

Mr. de Vieuville, Kap. XII (1712) von J. Bonnet, *Histoire de la Musique* (Paris 1715): Mais ce n'étoit point celui du Sieur Lully..., qui auroit banni de son Orchestre un violon, qui eut gaté son harmonie par quelque diminution (nach J. Mattheson, *Critica Musica* I, 3, Hbg, Nov. 1722, 203);
S. L. Weiß, *op. cit.* (1723): Sonsten habe nun, im Orchestre und Kirche zu accompagniren;
J. S. Bach, Gesuch an Kurfürst Friedrich August II. v. Sachsen vom 27. 7. 1732: Und ich *offerire* mich..., in *Componirung* der Kirchen *Musique* sowohl als zum *Orchestre* meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen (nach *Bach-Dokumente* I, Kassel etc. 1963, 74, Nr. 27);
J. W. v. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (vor 1821) I, 4: Und sei versichert, der Capellmeister wird dir deinen Platz im Orchester mit Gunst anweisen (Weimarer Ausg. XXIV, 51).

V. (1) Noch leichter nachvollziehbar als die Übertragung des Begriffs vom Raum auf die darin wirkenden Ensemble-Spieler (s. oben IV.) ist die neue Spezifizierung, die seit dem späteren 18. Jh. eben dieser Begriff der musizierenden Ensemble-Instrumentalisten auf GRÖSSE UND/ODER EIGENART DER ENTSPRECHENDEN BESETZUNG hin erfährt: der Sinn verlegt sich damit von den Spielern auf die von diesen gespielten Instrumente, wobei zunächst ihre Zahl oder ihre Besetzung, später vermehrt auch die auf diese Weise entstehende spezifische Klanglichkeit, je nach Einzelfall, in den Vordergrund treten kann (s. auch unten (2)):

W. A. Mozart, Brief an L. Mozart (4. 11. 1777): Das orchestre ist sehr gut und starck. auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschen, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabaßi und trompetten und Paucken (*Briefe u. Aufzeichnungen*, ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. II, Kassel etc. 1962, 101);
C. Fr. Cramer, *Magazin d. Musik*, I, 2 (Hbg 1783): Das Orchester von der Oper ist sehr starck besetzt, es besteht aus 30 Geigen, 6 Bratschen, 12 Violoncellen und 4 Contrabässen und 6 Fagotten, nebst allen möglichen Blasinstrumenten (799 f.);
KochL (1802): Zu der guten Einrichtung eines Orchesters pflegt man oft auch die... Besetzung der Stimmen zu rechnen (1101);
SchillingE, Bd. V (1837): Man versteht darunter [unter Orchester]...das Ganze der in der heutigen Concert-, Opern- und Kirchenmusik gebräuchlichen Instrumente... Eben so ist von der Besetzung eines Orchesters... unter dem Art. Besetzung gesprochen worden (269 f.);
R. Wagner, *Das Kunstwerk d. Zukunft* (1849): In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist, und dieß ist das Orchester (*Ges. Schriften u. Dichtungen* III, ⁴Lpz. 1907, 156);
E. Rudorff, Brief an J. Joachim (22. 3. 1877): Am Sonnabend schließe ich das Semester mit einer Abendunterhaltung, in der ich das C dur Quintett von Schubert vom Streichorchester ausführen lasse... Im Adagio ist es höchstens die wundervolle Schlußstelle in der ersten Violine, wo man die Gebundenheit des Orchesters als etwas störendes empfinden könnte (*Briefe von und an J. Joachim* III, Bln 1913, 179 f.);
F. Busoni, *Was gab uns Beethoven?* (1920): Als „Spezialisten" haben ihn [Beethoven] seine Vorgänger übertroffen; Bachs Harmonik ist kühner und reicher, Mozarts Orchester equilibrierter, Haydns Quartettsatz reiner und durchsichtiger (*Von d. Einheit d. Musik*, Bln 1922, 296).

Eine gewisse Größe der Besetzung entscheidet schließlich darüber, daß das Wort auch in der Unterhaltungsmusik des späten 19. und des 20. Jh. Verwendung finden kann; bei kleineren Besetzungen wird hier dagegen von „Kapelle" und im Jazz von „Band" gesprochen. So finden sich Namen wie „Orchester Kurt Edelhagen" oder „Das böhmische Polka-Orchester".

Im Laufe des 19. Jh. fixiert sich der oben angeführte, eben von der Besetzung ausgehende Wortsinn, namentlich in der Sprache der mus. Praxis, also etwa bei Aufführungen, Werktiteln u. a. Zusammengesetzte Bildungen wie Streichorchester, Blasorchester, großes Orchester (s. hierzu auch unten (2)), kleines Orchester, teilweise auch Kammerorchester u. ä., die dem späteren 19. Jh. entstammen, basieren im wesentlichen ebenfalls auf diesem Verständnis des Begriffs. In der lexikographischen und spezifisch musikwiss. Lit. wird, besonders seit der 2. Hälfte des 20. Jh., darüber hinaus jedoch versucht, in Definitionen auch die Wesensbedingungen herauszustellen, die ein Orchester erst zum „Orchester" machen, die es z. B. von einer bloßen „Musiziergruppe" abheben u. s. f. Die folgenden Auswahlbeispiele zeigen, daß das Gewicht hier, je unterschiedlich, auf das Kriterium der größeren Zahl der Spieler bzw. die chorische Besetzung bestimmter Parte oder auf das Gebot ihrer Unterordnung unter die Idee eines gemeinsamen Ganzen, auch auf das Vorhandensein einer Partitur gelegt wird, oder daß das Moment der institutionellen, hierarchisch gegliederten Gruppe von Instrumentalisten herausgestellt und in dieser Weise auch begründet wird, warum der Begriff angeblich nicht, wie das die Lit. bisher fast ausschließlich getan hat, auf Gegebenheiten der europ. Neuzeit beschränkt bleiben dürfe, sondern auch auf solche von archaischen und außereurop. Kulturen angewandt werden müsse. Da jedoch hierbei nicht immer nur rückblikkend gefragt wird, wo in der Gesch. und mit welchem besonderen Sinn der Begriff des Orchesters tatsächlich gebraucht worden ist, sondern da, unter gelegentlicher Ignorierung der spezifisch europ.-neuzeitlichen Wortbildung und -Verwendungsgeschichte, zuweilen auch gefordert wird, der Begriff müsse richtigerweise auf weitere, bisher nicht so benannte Gegenstände ebenfalls Anwendung finden, ist ebenso

offenkundig wie verständlich, daß ein in allen Facetten einheitlicher Begriff nicht existiert:

GroveD II (1880): The term is applied, not only to the body of the Performers, but to the Instruments upon which they play – and with which they are of course, in technical language, identified (561; hier folgt eine Übersicht über die Gesch. der Besetzung);

RiemannL II (11929): Heute... nennt [man] jede Vereinigung einer größeren Zahl von Instrumentenspielern zur Ausführung von Instrumentalwerken oder Vokalwerken mit Instrumentalbegleitung ein Orchester (1306);

H. Becker, Art. *Das neuere Orchester*, MGG X (1962): Wenn im populären Sprachgebrauch „jede Vereinigung einer größeren Zahl von Instrumenten-Spielern" (Riemann) als Orchester angesprochen wird, so trifft diese Definition lediglich ein äußerliches Merkmal. Eine große Anzahl zusammengewürfelter Musikanten ist noch kein Orchester... Auch der Hinweis auf chorische Besetzung... des Einzelparts reicht allein nicht zur Charakterisierung des modernen Orchesters aus... Umgekehrt war Beethovens 8. Sinfonie bei ihrer Aufführung vor Erzherzog Rudolph nur mit einfachem Holz besetzt. Von einem Orchester wird man erst seit der Zeit sprechen können, wo die Instrumentisten ihre Parte nicht mehr der eigenen, individuellen Auffassung folgend herunterspielten, sondern sich in enger Klangfühlung zu einem Ganzen zusammenordneten und zu gleichem Bogenstrich, präziser Phrasierung, überhaupt zu einheitlicher musikalischer Auffassung gelangten... Zum Orchester gehört außerdem die Partitur. Es ist somit auch sinnwidrig, von einem Spielmannsorchester des Mittelalters, einem Renaissanceorchester oder einem Orchester des Altertums zu sprechen, da bei allen diesen Instrumentalgruppen jene speziellen Merkmale, die das moderne Orchester prägen, noch nicht existierten. Als Orchester sollte daher nur eine solche gemischtbesetzte Instrumentalgruppe bezeichnet werden, die neben mehrfacher Streicher-Besetzung als Grundklang und wenigstens doppelter Bläser-Besetzung vor allem über jenes geistige Spezificum verfügt, das man gemeinhin Ensemblegeist nennt (174);

C. Dahlhaus, Art. *Orchester*, RiemannL, Sachteil (1967): Das Orchester ist ein Besetzungstypus; man spricht von einem Orchester, wenn mehrere Stimmen, vor allem die der Streicher, chorisch besetzt sind oder wenn ein Ensemble eine große Anzahl von Spielern umfaßt;

H. Rösing, *Zum Begriff „Orchester" in europ. u. außereurop. Musik*, AM XLVII (1975): So fraglos diese Bedeutung des Wortes ein Novum des ausgehenden 18. Jh. darstellt, so fragwürdig erscheint es doch, den neuzeitlichen Orchesterbegriff... ausschließlich für den Zeitraum gelten lassen zu wollen, in dem er schon bekannt war, nicht auch rückwirkend für frühere Epochen und bestimmte Formen gemeinschaftlichen Musizierens in außereuropäischen Kulturen... Der Grundbegriff Orchester weist... vor allem darauf hin, daß sich bei einer Gemeinschaft von Musizierenden spezifische und innerhalb einer Kultur über einen längeren Zeitraum hinweg konstante interne Strukturen ausgebildet haben, ein Ordnungsgefüge, das in bestimmten Besetzungsformen seinen Ausdruck findet und durch jeden der Musiker repräsentiert wird... Der Überblick über vier unterschiedliche Arten der Orchesterbildung und Musizierpraxis bestätigt, daß sich der Grundtyp eines Orchesters – unabhängig von den individuellen und besonderen Merkmalen – als institutionelle, hierarchisch gegliederte Gruppe von Instrumentalisten verstehen läßt (134 ff.; vgl. dazu die Replik von C. Dahlhaus, *Was ist ein Orchester?*, Melos/NZfM I [1975], 374).

(2) Mit einigermaßen festgeprägter und deshalb hier gesondert dargelegter Bedeutung erscheint der Begriff auf – wiederum – franz. formulierten Titelblättern von gedruckten Kompos. der 2. Hälfte des 18. Jh.: die Fügung „À GRAND ORCHESTRE" o. ä. meint hier zunächst offenkundig nicht das, was man heute allg. unter großem Orchester versteht, sondern bedeutet offenbar nur eine CHORISCHE BESETZUNG, anstelle einer solistischen Ausführung der Stimmen. Zahlreiche geringstimmig komponierte Stücke lassen keine andere Erklärung als diese zu, und verschiedene Formulierungen zeigen auch deutlich genug, daß „à grand orchestre", in gleicher Bedeutung wie z. B. „à grande Symphonie", in ausdrücklichem Gegensatz zu einfacher Stimmenbesetzung steht:

J. Stamitz, Titel zu op. X (1755 [?]): *Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour executer ou à trois ou avec toutes [!] l'orchestre* (nach RISM A/I/8, Kassel etc. 1980, 160);

J. Roeser, Titel zu op. I (1762): *Six sonates à trois ou avec tout l'orchestre* (nach B. S. Brook, *La Symphonie franç. dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1962, II, 621);

J.-B. Cardon, Titel zu einem Druck von Trios (1768): *Six Trios a grand orchestre* (nach B. S. Brook, op. cit. 174).

Im letzten Viertel des 18. Jh. werden die Besetzungen so umfangreich, daß die erwähnte Formulierung ihre besondere Bedeutung der chorischen Besetzung verliert; diese wird, zumindest bei den beteiligten Streichern, selbstverständlich. Gleichzeitig tritt die Wortfügung „grand orchestre" o. ä. überhaupt zurück; erst beim Anwachsen des Umfangs der Orchester in der 2. Hälfte des 19. Jh. tritt sie wieder auf: wenn dann „grand orchestre" oder „großes Orchester" vorgeschrieben wird, ist eine GROSSE BESETZUNG, also ein mit besonders vielen Stimmen und Instrumenten besetztes Orchester gemeint, wie z. B. in:

R. Strauss, Titel zu op. 40 (1898): *Ein Heldenleben. Tondichtung für großes Orchester.*

Lit.: J. MATTHESON, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hbg 1713, 33–36; L. DIEFENBACH, Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis, Ffm. 1857, 399; C. DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis VI, Niort 1886, 56; J. u. W. GRIMM, Dtsch. Wb. VII, Lpz. 1889, Sp. 1316; J. A. H. MURRAY, A New Engl. Dict. VII, Oxford 1909, 177–178; C. FENSTERBUSCH, Art. Orchestra, in Paulys Real-Encycl. d. class. Altertumswiss. XXXV, Stuttgart 1939, Sp. 883–885; H. SCHULZ u. O. BASLER, Dtsch. Fremdwb. II, Bln 1942, 261; W. v. WARTBURG, Franz. Etymol. Wb. VII, Basel 1955, 393; N. BRODER, The Beginnings of the Orchestra, in: JAMS XIII (1960), 175–180; F. LITTRÉ, Dict. de la langue franç., Éd. intégrale V, Paris 1962, 1081–1082; H. BECKER, Art. Das neuere Orchester, MGG X (1962), Sp. 172–194; H. RÖSING, Zum Begriff „Orchester" in europ. u. außereurop. Musik, AM XLVII (1975), 134–143; C. DAHLHAUS, Was ist ein Orchester?, Melos/NZfM I (1975), 374. –
Den Herren Professoren Dr. H. Becker (Bochum) und H. Schneider (Mainz) danke ich auch an dieser Stelle bestens für freundlich erstattete Mitteilungen.

Martin Staehelin, Bonn 1981

Organistrum (11. bis 13. Jh.), Symphonia (12. bis 15. Jh.), Drehleier

Organistrum, lat., von organum, Instrument, Musikinstrument, Orgel, und Suffix -strum von struere, bauen (hiervon auch strumentum = instrumentum, vgl. Niermeyer, s. v. *strumentum*; Cassiodor, *Inst.* [um 540] II, 5, 4 [nach Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 7211, f. 134]: „Strumentorum musicorum genera sunt tria" [vgl. ed. Mynors 144, 11f., und Smits van Waesberghe, *Musikerziehung* 151, Abb. 90]); vgl. auch instruere (instrumentum) und construere. Darum hier -strum in der Bedeutung von Bauwerk, Baukonstruktion.
Das Organistrum gilt im 11./12. Jh. auch als organica lyra (s. II.). Im dtsch. und nld. Sprachgebiet entsteht aus lyra: Leier (leyer, lier), daher Drehleier, Radleier, draailier. Im frz. Sprachgebiet wird aus viella: vieille, daher vieille à roue. Seitdem in Frankreich die Streichinstrumente mit violon bezeichnet werden, tritt vielle an die Stelle von vieille à roue (für Drehleier); analog tritt im dtsch. Sprachgebiet nach dem Verschwinden des ursprünglichen Wortes und des Begriffs Lyra aus dem Sprachgebrauch das Wort Leier (Leiermann) an die Stelle von Drehleier (s. anschl. zu symphonia).
Literarische und ikonographische Belege für organistrum werden im Darstellungstext nur nach ihrer laufenden Nummer entspr. der Zusammenstellung am Ende von II. angeführt.

Symphonia, lat., griech. συμφωνία, von συν- zusammen, φωνή Stimme; aprov. semfonia (Dick 84); afrz. symphonie, simphonie, simphonine, cymphonie, siphonie, cyphonie, cifonie, cifoine, chifonie, chiffonie, cyfonine, chyffonyne, chiffonie, sanfoigne, chanfogne; engl. symphony.
Andere Namen: lat. um 1300 rotula (s. Text 6); um 1400 (Frankreich) viella; um 1450 (Deutschland) lira; Ysis (s. Text 8, Herkunft unsicher; Gerbert, *De cantu* II, 155: das Musikinstrument sistrum ist etymologisch abgeleitet von dem Namen der ägyptischen Göttin Isis); die *Summa musicae* (um 1300) zählt sistrum zu den Zupfinstrumenten (GS III, 200); sambuca, sambuca rotata, zampugna (Terrasson 10–12); dtsch. abgeleitet von lyra: Leyr (15. Jh.), Leier, Drehleier, Radleier; ital. ghironda; span. vivela (Terrasson 66), viola de ruedas; engl. hurdy-gurdy, hurdy-gourdy (Murray, s. v. *Hurdy-gurdy*: „apparently a riming combination suggested by the sound of the instrument").
Literarische Belege für symphonia werden im Darstellungstext nur nach ihrer laufenden Nummer entspr. der Zusammenstellung am Ende von III. angeführt.

I. Organistrum ist (1) seit dem früheren 12. Jh. (1128) als Bezeichnung für den RAUM (Baukonstruktion oder Gehäuse) IN DER KIRCHE, IN DEM DIE ORGEL AUFGESTELLT WAR, und (2) vom 11. bis 13. Jh. (1. Epoche) als Bezeichnung für die DREHLEIER bezeugt; (3) Einzelheiten zur NOMENKLATUR DES ORGANISTRUM.

II. Beim Ausdruck organica lyra muß im 11./12. Jh. in erster Linie an eine lyra mit FESTER STIMMUNG gedacht werden.

III. (1) Die KLEINERE DREHLEIER wird, wahrscheinlich seit dem späteren 12. Jh., SYMPHONIA genannt; (2) Einzelheiten zur NOMENKLATUR DER SYMPHONIA.

I. (1) In der Bedeutung des RAUMES (Baukonstruktion oder Gehäuse) IN DER KIRCHE, IN DEM DIE ORGEL AUFGESTELLT WAR, ist organistrum erstmals in der 1128 geschriebenen *Vita* von Galbert von Brügge nachgewiesen. Hier wird über den Mord (1127) an Karl, Graf von Flandern, in der Donatuskirche zu Brügge (s. Abb. in MGG, Art. *Brügge*) gesagt:

[Carolus] se in organistro, scilicet in domicilio quodam organorum ecclesiae… occultaverat (nach Du Cange, s. v. *Organistrum*);

die Worterklärung kann darauf hinweisen, daß organistrum in dieser Bedeutung kein gebräuchlicher Terminus war; vgl. auch *Catalogus episcoporum Frisingensium* über den Brand des Freisinger Doms (1158): „Ruit … domus organorum" (ebenda); Theophilus III, 72: „De domo organaria" („super quam statuendae sunt fistulae") und III, 83: „Infra monasterium [Kirche] nihil appareat, nisi sola domus cum fistulis, et ex altera parte muri folles iaceant … et in ipso muro arcus fiat in quo cantor sedeat" (s. Buhle 100).

(2) Als (gebräuchlicher) Terminus für die DREHLEIER wurde im 11. Jh. „Musikinstrument + Baukonstruktion" = organi-strum gewählt, weil diese Drehleier (1. Epoche) ein Musikinstrument mit einer außergewöhnlichen Baukonstruktion war, und zwar (mit Ausnahme der Orgel) 1. den größten Umfang hatte, 2. das einzige Instrument war, bei dem der Ton mechanisch entstand und (theoretisch) von unbeschränkter Dauer war. Die Länge betrug etwa 80–110 cm (gemäß den Wirklichkeitsabb.), bedient wurde das Organistrum von zwei sitzenden Personen, von denen die eine mit beiden Händen die Tangente drehte, während die andere mittels Kurbel das Rad in Bewegung setzte. Das mechanische Entstehen des Streichtons erfolgte mittels des Rades, das mechanische Erhalten bestimmter Tonhöhen mittels der (Dreh-)Tangente.
Ein erster Beigedanke bei dem Wort organistrum kann damals organum = Orgel gewesen sein wegen der Analogie zu den wie bei der primitiven Orgel lang ausgehaltenen Tönen (vgl. viola organistra von L. da Vinci [MGG, Art. *Vinci*]); ein zweiter Beigedanke könnte organicus (organica) im Sinne von organica dispositio gewesen sein, d. i. ein Instrument mit fester Stimmung (s. u. II.), daher organistrum = organica lyra (Hs. 4).
Die vielle organisée = lyra organizetta, für die u. a. J. Haydn Kompositionen schrieb, ist eine Kombination von Drehleier und Drehorgel, beliebtes Instrument u. a. von Ferdinand IV., König von Neapel (1751–1825).

(3) Einzelheiten zur NOMENKLATUR DES ORGANISTRUM.

(a) Mediocritas magistra (magistri? magistrae?). Hs. 4:

Si organistri regulariter mensurandi subtilem noticiam habere volueris, mediocritas magistra (a capite usque ad locum), ubi magada [Hs. 4a: magda, Hs. 4b: magna] post rotam ponatur, imprimis inveniat…; Übers.: Wenn du eine gründliche Kenntnis des „Messens" (regulariter mensurari: Formulierung aus den mensurae monochordi; vgl. auch regulariter in der Modalitätslehre; hier Messen im Sinne des Anbringens der Tangente) des Organistrum gemäß ihrer regelmäßigen Aufeinanderfolge er-

halten willst, suche dann die Mitte der mittleren Saite (des Instruments), d.h. (die Mitte) zwischen dem einen Ende (des Halses) und der Stelle, wo der Steg hinter dem Rad angebracht ist...

Magister (magistra) = Monochord bzw. Saiteninstrument. Für „magister vel magistra" gibt Du Cange (Ed. 1883): hölzerne Deichsel, an der die Pflugschar angebracht ist. Magister = Monochord wohl vom *Dialogus de musica* (frühes 11. Jh.):

D[iscipulus]: [über das Monochord:] Vere, inquam, magistrum mirabilem mihi dedisti, qui, a me factus, me doceat; meque docens, ipse nihil sapiat...
M[agister]: Bonus magister est... (GS I, 255 af.).

Ebenso über das Stimmen eines Saiteninstruments:

Sic ergo magister, ab homine compositus, indefective eumdem [sc. histrionem] docebit usquequo sonos efferat indubitanter (Hs. Brüssel, Bibl. Royale, 10162–10166, f. 38, aus dem Laurenzkloster zu Lüttich, Kopie aus dem 14. Jh.; hier aus dem Cap. III: *Quomodo soni monocordo recipiuntur*).

(b) Resonanzkörper und Hals. Resonanzkörper: superior (pars), Hals: inferior (pars), Ende des Halses: caput (Hss. 4, 6, 8); finis (Hss. 3, 6).
Aus den ikonographischen Darstellungen des Organistrum erweist sich, daß der Hals mit den linguae (Drehtangenten) sowohl rechts als links von den beiden sitzenden Spielern liegen kann. Beide Möglichkeiten behaupten sich offenbar aus Tradition im 13. und 14. Jh. bei der von einer Frau oder einem Mann gespielten Symphonia; vom 15. Jh. an entsteht, mit einigen Ausnahmen, die Gewohnheit, das Rad mit der rechten Hand zu drehen und die Tasten (Tangente) mit der linken zu spielen.

(c) Steg (Stege): Steg am Ende des Halses: primum plectrum (Hs. 6: a capite iuxta primum plectrum); magada (Hss. 5, 7); magda inferior (Hs. 4a), wahrscheinlich Zusammenziehung aus magada wegen des Textrhythmus; magna inferior (Hs. 4b); locus quo ponenda est prima littera (Hs. 3).
Steg hinter dem Rad: sustentatio chordae (Hs. 1); separatio chordae (Hs. 2); retinaculum chordarum (Hs. 7); aliud plectrum (Hs. 6); magada (Hss. 7, 8); magda post rotam (Hs. 4a); magna post rotam (Hs. 4b). Falsch ist die Andeutung in Hs. 3: „[mensura] a volubili cita", d.i. Messung von dem Rad an, anstatt vom Steg hinter dem Rad an.

(d) Saite (Saiten): chorda, corda (Hss. 1, 2, 4); chordae, chordarum (Hs. 7).
Anzahl der Saiten: ausgenommen die Hinzufügung in Hs. 7 (chordae), sprechen alle Hss. von einer einzigen Saite. Auf den Wirklichkeits-Abb.: 3 Saiten: Abb. 1, 4, 6, 7, 9; 4 Saiten: Abb. 5, 8; 4 oder 5 Saiten: Abb. 12 (aus dem Jahre 1344; es handelt sich hier sehr wahrscheinlich um ein älteres Instrument; der Spieler ist ein Bettler).
Funktion der 2 oder 3 Saiten: Verstärkung des zu schwachen Tons der einen Saite, vgl. Johannes Gall. Carthus., *Libellus mus. de ritu canendi vetustissimo et novo* (zw. 1458 u. 1464): „duplex corda virilius resonat" (CS IV, 317b).
Wenn mit nur einer Ausnahme alle mensurae organistri von lediglich einer Saite sprechen, dann bedeutet dies nicht, daß der Autor diese Mensur für ein Organistrum mit nur einer Saite bestimmt hat, sondern daß dieselbe Mensur auch für eine oder zwei weitere Saiten gilt.
Mehrstimmigkeit ist auf dem Organistrum nicht ausführbar, wahrscheinlich aber (mit ausgehaltenen Tönen, vgl. die primitive Orgel) mehrstimmiges Zusammenspiel mit anderen Instrumenten (vgl. Abb. 5).
Bordunsaiten: weder in den Mensuren noch auf den Abb. berücksichtigt (1. Periode).

(e) Drehtangent(en): ligna, lignorum (Hs. 3); lingua (linguae) (Hs. 4; vgl. Kl.-J. Sachs 58, 139; „plectrum id est linguam" [115]).
Das Einkerben der Öffnungen für die Tangente: linguam incidere (Hs. 4).
Das richtige Wort ist lingua; ligna (lignorum) ist wahrscheinlich eine Verschreibung von lingua. Die lingua ist platt und besteht aus einem schmalen Teil, der aus dem Hals hervorragt und in einen im Hals verborgenen breiteren Teil übergeht, der beim Umdrehen die Saite(n) berührt.
Spieltechnik, Klang. Ausführungstechnisches Verfahren: beim Umdrehen der linguae wird der schwingende Teil der Saite (s. Abb. 9) verkürzt. Für jeden folgenden Ton muß mit der einen Hand der aus dem Hals hervorragende Teil der ersten lingua schnell zurückgedreht und danach mit der anderen Hand die lingua für den folgenden Ton umgedreht werden. Eine Melodie in normalem Tempo zu spielen, ist nicht möglich (vgl. die ersten Orgeln). Dieser Typus des Organistrum verlangt darum zwei Spieler: den einen für das Umdrehen der lingua, den andern für das Drehen des Rads. Die musikalischen Möglichkeiten waren beschränkt. Aber ebenso wie das notwendigerweise „cum morositate" ausgeführte Singen des Organum musikalisch als schön empfunden wurde, und man an erster Stelle den Zusammenklang bewunderte, so muß auch die notwendigerweise langsame Tonfolge auf dem Organistrum Bewunderung erregt haben, wobei noch hinzukam, daß das Organistrum – im Unterschied zur Orgel mit ihrer unregelmäßigen Windzufuhr – einen kontinuierlichen, dynamisch gleich stark bleibenden Ton erzeugte, wie er auf keinem anderen Instrument möglich war. Wenn das Organistrum damals, wie die Theorie der Mensuren es vorschreibt, gemäß der Pythagoreischen Stimmung gestimmt war, dann muß (nach unserem Geschmack) der Tonreinheit allerdings Gewalt angetan worden sein.

(f) Messen (passus). Messen: dimetiri (Hss. 2a, 2b); metiri (Hss. 2a, 5, 7, 8); mensurari (Hss. 2b, 4); dividere (Hs. 3), divisio (Hss. 3, 4).
Passus (Hss. 1–18); passus angere (d.h. zusammenfügen) (Hs. 5); passus gemelli (d.i. Messungen in der Proportion 2:1) (Hs. 5).

(g) Beim Messen (metiri) der passus mittels des Zirkels (circinus) ist dieser am Endpunkt umzudrehen: retro... girando (Hs. 2b); retorquendo (Hs. 4); retrogradi (Hs. 7).

(h) Material und Ambitus: anfänglich ist das ganze Instrument aus Holz, einschließlich der Kurbel (vgl. Abb. 1).
Der tiefste Ton (C) kann auf zweierlei Weise erzeugt werden, und zwar ohne Drehtangent mittels des Steges a capite oder mittels eines Tangents.
Kein C-Tangent (oder nicht deutlich festzustellen) in den Hss. 1, 2, 3, 8; Tangent für C in den Hss. 4, 5, 6, 7. Auf den bildlichen Darstellungen: Abb. 9 (sehr deutlich) kein Tangent für C. Ambitus (nach den sogen. Guidonischen Tonbuchstaben) C-D-E-F-G-a-b-h(-c). Auf den Abb., sofern sichtbar und nach Wirklichkeit: Abb. 5, 6, 9 mit 8 Drehtangenten.

*

Exkurs: Zu Funktion und Herkunft

(a) Zwei Fragen: 1. Warum entstand erst – um 1050 – das große, schwer spielbare Organistrum – auf dem normales Melodiespiel nicht möglich war –, und nicht gleich die kleine, praktische Symphonia (2. Hälfte 12. Jh.)? Weil das Organistrum nicht als ein vollkommen neues Instrument, ohne jegliche Beziehung zu vorhandenen Instrumenten, entworfen wurde, sondern aus der Idee entstand: ein Monochord mit dem Umfang von zwei Oktaven als mechanisches Streichinstrument zu konstruieren.
2. Wenn das Organistrum aus dem Monochord mit dem Umfang von zwei Oktaven entstanden ist, warum bekam es nicht ebenfalls diesen Umfang? Weil gemäß den damaligen Anschauungen über instrumentale Musik (vgl. Cymbala) der Umfang von einer Oktave C–c (bzw. einer Septime) genügte. Mit den Drehtangenten war, wie gesagt, ein normales Tempo nicht möglich; Töne, die den Ambitus der Oktave überschritten, ersetzte man durch Transposition (vgl. die Transpositionen bei den Cymbala), „per affines [voces] in gravibus" (z. B. Unterquint; s. *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis*, ed. Smits van Waesberghe 122).

(b) Zur Funktion in der Musikpraxis. Soziale Funktion des Organistrum: weltlich an den Höfen (selten), auf kirchlichem (nicht liturgischem) Gebiet in den Klöstern (s. Abb. 8; weniger deutlich Abb. 7, 11). Wenn das Organistrum, wie die Orgel, am Hofe Karls des Großen bekannt gewesen wäre, dann hätte die Möglichkeit bestanden, daß es auch einen Platz in der Liturgie gefunden hätte. Dafür entstand das Instrument jedoch zu spät. Der Klang des Organistrum muß damals als „himmlisch schön" erfahren worden sein, wird es doch auf den Skulpturen als „himmlisches" Instrument in Händen von Königen usw. abgebildet. Qualitativ bis in die entlegensten Winkel Westeuropas hoch geschätzt, muß die Anzahl von Instrumenten dennoch beschränkt gewesen sein, und zwar aus den folgenden Gründen: es war ein für die damalige Zeit sehr kostbares Instrument (wegen Größe und Mechanismus), schwer zu spielen, und es waren dafür zwei Personen nötig. Im Unterschied zur Symphonia wurde es darum bei den Iokulatoren und Minnesängern nicht gebräuchlich.

(c) Zur Funktion in der Musikerziehung. Diese erweist sich 1. in den Mensuren (s. Quellen-Verzeichnis (a)), 2. in der didaktischen Zeichnung Abb. 18 (in der Nachzeichnung bei Gerbert, *De cantu* II, sind Ungenauigkeiten, u.a. bei den Abständen zwischen den linguae), 3. in der Verwendung als Symbol der Ars musica (Abb. 3).

(d) Zur geographischen Herkunft: die Herkunft ist unsicher. Textliche Belege über eine Einführung aus dem Osten (über Byzanz oder durch die arabische Kultur in Spanien) fehlen. Hypothese: das Instrument muß in einer Umgebung entstanden sein (im 11. Jh.), in der 1. Streichinstrumente um 1050 bekannt waren, 2. das einheimische Streichinstrument eine Achtform-Fiedel war (s. Abb. 5 aus York, vgl. Steger, *David rex et propheta*, Nürnberg 1961: „eingezogene Rundleyer"), d.i. ungefähr die Form der Cithara teutonica (Gerbert, *op. cit.* II, Tab. XXXII, 17), im Unterschied zu der dreieckigen Harfe, der Cithara anglica (ebenda 19), die in St. Gallen 21, p. 575, „Rotta" genannt wird (hierzu Steger, *op. cit.*, und *Die Rotte*, DVjs. XXXV, 1961; J. M. Lamana, *Los instrumentos musicales* 36–38), 3. neue Musikinstrumente entworfen und gebaut wurden (vgl. Theophilus, *De diversis artibus*, wo jedoch der Mechanismus des Organistrum nicht behandelt ist), 4. Interesse für instrumentale Musik bestand. Daß diese Umgebung ein Hof war, ist kaum anzunehmen; wahrscheinlich war es ein Kloster. Vor allem in den unter dem Einfluß der irisch-angelsächsischen Kultur stehenden Klöstern war Interesse für die instrumentale Musik vorhanden. In Betracht kommen daher England (Abb. 5, 8), die Normandie (Abb. 1), Nordfrankreich (Abb. 4), Süddeutschland (Abb. 3 von Sintram zu Marbach), St. Emmeram (Wilhelm von Hirsau, Aribo?), Freising (mit Aribo?).
Die auffallende Verbreitung der Skulpturen mit einem Organistrum in Nordspanien könnte aus dem Musizieren der Pilger erklärt werden, die, aus dem Norden kommend, Compostella besuchten (Abb. 5, 6). Das Umgekehrte, d.h. Einfluß von Compostella aus nach dem Norden, ist nicht zuletzt deshalb weniger wahrscheinlich, weil Spuren des Organistrum in Katalonien und Südfrankreich fehlen.
Was Süddeutschland betrifft, so darf nicht an der Herkunft der mensurae organistri vorbeigegangen werden, vor allem nicht an denen aus den süddtsch. Klöstern, die sich im 11. Jh. der Cluny-Gorze-Hirsau-Reform anschlossen (s. Abb. 10 aus St. Blasien).

*

Quellen-Verzeichnis
a und b bei einer Hs.-Nummer beziehen sich auf zwei Hss. mit demselben Text (ohne Berücksichtigung der evtl. Varianten).

(a) Literarische Quellen (lat.)

(α) Hs.-Mensuren mit Nennung des Wortes organistrum

1. München, Bayer. Staatsbibl., Clm 9921 (um 1160), Bened.-Abtei Ottobeuren, f. 18, 19: „Mensura organistri. A C VIIII passus ..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 169, M. 29);
2a. Wolfenbüttel, Herz.-Aug.-Bibl., 334 Gud. Lat. 8° (fragl. Teil der Hs. um 1100), Bened.-Abtei St. Ulrich u. Afra zu Augsburg, f. 110′–111: „Item alia mensura. Volens autem quis organistrum..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 169, M. 30; CSM 2, XI–XIII);
2b. Wien, Österr. Nat.-Bibl., (Cpv) 2502 (13. Jh.), f. 38′–39: „Item alia mensura. Volens autem quis organistrum..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 169, M. 30; CSM 4, 65);
3. Wolfenbüttel 334 (s. Hs. 2a), f. 110′: „Item alia mensura organistri. Omnes voces organistri..." (in *De Guidone* 169 ist diese Mensur fälschlich unter M. 29 aufgenommen worden);
4a. Wien, Österr. Nat.-Bibl., (Cpv) 51 (12. Jh.), Österreich oder Süddeutschland, f. 55′: „De mensura organistri. Si organistri regulariter mensurandi..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 170, M. 31; CSM 1, 16f.);
4b. Washington, Libr. of Congress, ML 171 C. 77 (12. Jh.), Lothringen, f. 31′–32: „Si organistrum regulariter mensurandi..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 170, M. 31);
5. London, Brit. Mus., Arundel 339 (1. Hälfte 13. Jh.), Bened.-Abtei Kastl b. Regensburg, f. 110′: „organistrum. Organicam quicumque liram inveniendo..." (Smits van Waesberghe, CSM 4, 30f.);
6. Wien (Cpv) 2502 (s. Hs. 2b), f. 40: „Quomodo organistrum construatur. Inprimis a capite..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 171, M. 34; GS I, 303);
7. Kassel, Landesbibl., 4° math. 1 (12. Jh.), Süddeutschland oder Österreich, f. 28′: „De divisione organistri. A magada usque ad retinaculum...";
8. Bamberg, Staatsbibl., lit. 115 (13. Jh.), f. 77′: „regula mensure organistri. [Q]uicumque mensurare cupis organistrum...";
9. Paris, Bibl. Nat., hébr. 1037 (15./16. Jh., Kopie eines Traktats des Juda ben Isaac [14. Jh.]), f. 27 (hebr. Text mit frz. Übers. bei I. Adler, Yuval I, 1968, 41; hierzu Smits van Waesberghe, Yuval II, 1971, 140–143, 145);
alle Hss. 1–9 sind Kopien, ein ursprünglicher Grundtext ist nicht überliefert. Anzunehmen ist, daß die ältesten Grundtexte auf die 2. Hälfte des 11. Jh. zurückgehen. Mit Ausnahme der Hs. 4b (Lothringen) stammen alle Hss., deren Herkunft (und Scriptorium) bekannt ist, aus Benediktiner-Abteien (wohl aber nicht nach Cluny-Hirsau) in Süddeutschland oder Westösterreich.

(β) Mensuren ohne Nennung des Wortes organistrum, die jedoch auf das Organistrum angewendet werden könnten

10–16: s. Aribo, *De musica* (CSM 2, 44f.: die Hss. A [10], S. [11], D–B [12a, b], W [13], V [14]): „Organicae dispositionis mensura" (Hss. 10–14); „Organica dispositio secundum Aribonem. Organica mensura hoc exigit..." (Clm 4622, Bened.-Abtei Benediktbeuren, f. 178′, = Hs. 15); „Item ad monochordum regula. Organalis mensura hoc exigit..." (Clm 18914, Bened.-Abtei Tegernsee, f. 41, = Hs. 16). „Organicae dispositionis

mensura" meint die Mensur der Instrumente mit einer festen Stimmung wie Monochord, Cymbala (Aribo, CSM 2, 38), ferner (nicht von ihm angeführt) Psalterium (Cythara), Drehleier (Organistrum, vgl. Hs. 5: organica lira). Die Mensur behandelt die Septime C-D-E-F-G-a-b-h, benannt mit den instrumentalen Tonbuchstaben, d.h. C = A (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 170, M. 33);

17a. Leipzig, Univ.-Bibl., Paul. 1493 (um 1100), Zisterz.-Abtei Pforta (geschrieben für Altzelle), f. 52': „Monochordi mensura. Per III usque F..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 167, M. 23);

17b. München, Bayer. Staatsbibl., clm 18937 (11. Jh.), Bened.-Abtei Tegernsee, f. 260': „Monochordi mensura breviter edita. Per III usque F..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 167, M. 23);

18a. Leiden, Bibl. d. Rijksuniv., L 194 (12. Jh.), Lothringen (Lüttich?), f. 41': „Divisio monochordi secundum Boetium. A dextra parte..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 167, M. 24; ders., *Muziekgeschiedenis* I, 184f.; CSM 1, Vf.);

18b. Kassel, Landesbibl., 4° math. 1 (s. Hs. 7), f. 39'–40: „De divisione monochordi secundum Boecium. A dextera parte ...";

19. Wolfenbüttel 334 (s. Hs. 2a), f. 100': „Item compendiose edita mensura monochordi octochordi [d.h. von 8 Tönen, also keine gewöhnliche Monochord-Messung]. Primum dividas per..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 167, M. 25);

20. Wolfenbüttel 334 (s. Hs. 2a), f. 111: „Mensura Octochordi. In superiore linea..." (Smits van Waesberghe, *De Guidone* 171, M. 35);

Zu den Hss. 10–14: wenn – was wahrscheinlich, jedoch nicht zu beweisen ist – Aribo die „organicae dispositionis mensura" u.a. für das Organistrum bestimmt hat, dann ist diese die älteste zu datierende Organistrum-Mensur (um 1070).

Zu den Hss. 10–14 und 15–20: aller Wahrscheinlichkeit nach sind sie 1. Kopien, deren authentischer Text nicht überliefert ist; 2. stammen sie aus Süddeutschland oder Österreich (Hs. 17a aus Pforta für Altzelle) und Lüttich (Hs. 12a, Darmstadt 1988, St. Jakobs-Abtei, Kopie einer verlorenen Hs. der Lütticher Domschule; Hs. 12b, Brüssel 10162–66, St. Laurenz-Abtei; Hs. 18a aus Lüttich oder Umgebung). Zwischen Lüttich und Süddeutschland bestehen kulturelle Bande: im 11. Jh. studieren bayer. scholares an der Lütticher Domschule (s. Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis* I, 69–72). Folgerung: aller Wahrscheinlichkeit nach sind die „mensurae organistri" in Süddeutschland entstanden.

Ist diese Folgerung richtig, darf aus ihr dennoch nicht abgeleitet werden: 1. daß die geographische Herkunft des Organistrum ebenfalls in Süddeutschland liegt; 2. daß in den Klöstern, in denen eine „mensura organistri" entworfen oder kopiert worden ist, auch wirklich ein Organistrum vorhanden war. Die Annahme ist begründet, daß sich die ersten Erbauer des Instruments einer mensura bedient haben (bzw. einer „organicae dispositionis mensura"), die an eine Monochord-Mensur angelehnt war. Das Entwerfen von Mensuren (monochordi, fistularum, cymbalorum und organistri) ist Wissenschaft, Theorie an sich, keine Anweisung für die tatsächliche Baupraxis (s. o. (3)).

Hervorragende magistri des 11. und 12. Jh. – vor allem in Lothringen und Süd- und Westdeutschland – fühlten sich berufen, eine Mensur zu entwerfen, die leicht oder schnell auszuarbeiten war und die entweder bes. didaktische Vorteile bot oder sehr leicht behalten werden konnte; oder sie bemühten sich, eine bestehende Mensurformulierung zu verbessern, zu verschönern (Kunstprosa, Poesie, s. Guidos *Micrologus* III, CSM 4, 98f.). Außerdem gab es magistri, die eine bestimmte Mensur bevorzugten und diese kopierten bzw. kopieren ließen, oder eine Sammlung anlegten (vgl. die etwa 20 Mensuren in der Hs. Wolfenbüttel 334, Gud. Lat. 8°, f. 90'–112).

(γ) Übrige literarische Belege: s. am Ende von (b): Nomenklatur in den Hss.

(b) Ikonographische Belege (12. u. 13. Jh.)

Um 1150: 1. Skulptur: Kapitell im Kreuzgang der Abtei Saint-Georges de Boscherville (bei Rouen) (s. u. a. Bachmann I, Abb. 77);

2. Skulptur: Soria, Santo Domingo (Westportal) (s. u. a. Bachmann I, Abb. 78);

3. Zeichnung des Chorherrn Sintram zu Marbach im *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad v. Landsberg (um 1128–1195), von St. Odilienberg (Elsaß) (s. u. a. Bachmann III, 51, Abb. 3);

um 1170: 4. Skulptur (wirklichkeitsfremd): Portal Sainte-Anne, Notre-Dame, Paris (s.u.a. Bachmann I, Abb. 79);

um 1175: 5. Miniatur: *Huntarian Psalter*, Glasgow, Univ. Libr., Ms. 229, f. 21' (s.u.a. Harrison-Rimmer, Abb. 44; Beschreibung bei Steger, *David* 229, Nr. 52);

um 1180: 6. Skulptur: Portica de la Gloria, Santiago de Compostella (s.u.a. Bachmann I, Abb. 80);

um 1200: 7. Skulptur: Erzbischöfl. Palast, Santiago de Compostella (s.u.a. Kinsky 41, 6);

1214–1222: 8. Miniatur: Psalter des Robert de Lindsay, London, Society of Antiquaries, Ms. 59, f. 38' (s.u.a. Bachmann I, Abb. 81);

13. Jh.: 9. Miniatur: Psalter, München, Staatsbibl., Cod. lat. 3900 (s.u.a. Kinsky 45, 2);

10. Zeichnung (für didaktische Zwecke) (s. Gerbert, *De cantu* II, Abb. XXXII);

um 1300: 11. Miniatur (wohl Nachzeichnung): sog. Psalter des Hl. Ludwig, Leiden, Bibl. d. Rijksuniv., L. 76A, f. 30' (s.u.a. Smits van Waesberghe, Gregoriusblad 1967, 110);

1344: 12. Miniatur: *Le roman d'Alexandre*, Oxford, Bodl. Libr. 264 (s.u.a. Harrison-Rimmer, Abb. 66).

Nomenklatur in den Hss.: Abb. 3: „Organistrum"; Abb. 10: „Organistrum", „Magada" (unrichtige Worterklärung für Magada bei Rühlmann 71 und Bachmann I, 128).

II. Lyra war im 11. und 12. Jh. der Name für ein Streichinstrument geworden (vgl. Abb. 6), d.i. eines der Charakteristiken der Drehleier. Bei organicus im Zusammenhang mit ‚organica lyra' soll im 11. und 12. Jh. nicht an erster Stelle an eine Ableitung von organum = Instrument, Orgel oder Mehrstimmigkeit gedacht werden, sondern an ein Musikinstrument mit der organica dispositio (s. Hss. 10–16), d.h. an ein Instrument, dessen Töne sei es durch die linguae der Drehleier, sei es durch die verschiedenen Saiten des Psalters oder der Harfe oder die verschiedenen Pfeifen der Orgel, oder Cymbala (Glöckchen) eine „FESTE STIMMUNG" haben; daher organica lyra wie organicae fistulae, organica cymbala (→ Organum III. (2)). Es sind gerade diese Instrumente, die auf den ikonographischen Darstellungen vorzugsweise die Ars musica vertreten.

Textbel.: Hs. 5: Organistrum. Organicam quicumque liram metiendo laborat...

Traktat des Juda ben Isaac (Hs. 10): et toutes ces mesures sont également appliquées aux clefs de l'instrument nommé *lira* (d'un bout jusqu'au bout de la huitième clef), la roue tournante, et aussi, selon les mêmes mesures, le psaltérion et la harpe (Übers. Adler, Yuval I, 1968, 41; vgl. hierzu Smits van Waesberghe, Yuval II, 1971, 141, 144, 158; der hebr. Text geht zurück auf einen unbekannten, sehr wahrscheinlich dtsch. Traktat des 11. oder 12. Jh., der im 14. Jh. bearbeitet und dem hebr. Traktat des Juda ben Isaac hinzugefügt wurde).

III. (1) Wahrscheinlich seit dem späteren 12. Jh. wird die KLEINERE DREHLEIER SYMPHONIA genannt. Der Name organistrum konnte für die kleinere Drehleier oder Symphonia nicht mehr gebraucht werden, weil 1. organistrum ursprünglich gewählt worden war, um eine „große Konstruktion eines (mechanischen) Musikinstrumentes" anzu-

deuten, 2. weil die Symphonia aus einer im Hinblick auf das Organistrum entgegengesetzten inneren Kausalität entstand. Dank der schnellen sozial-kulturellen Entwicklung im 12./13. Jh. wurde man sich bewußt, daß die „feudalen" Eigenschaften des Organistrum – seine Größe, die Bedienung durch zwei Personen, die Kostbarkeit und die trotz der Schwierigkeiten nur verhältnismäßig wenig musikalische Spielweise – keine Gültigkeit mehr hatten. Alle diese als große Nachteile empfundenen Eigenschaften besaß die leicht zu spielende kleine Einmann-Symphonia nicht (zur Konstruktion anschl.).

Bei der Wahl des Namens für die Ende des 12. Jh. entstandene kleinere Drehleier ist nicht an symphonia = Zusammenklang (Mehrstimmigkeit), auch nicht an ein konsonierendes Intervall (oder Intervall im allgemeinen) und auch nicht an Melodie gedacht worden. Bewußt vermied man das lat. Wort consonantia und wählte das griech. Äquivalent symphonia wegen des neuen, außergewöhnlichen (gegenüber dem Organistrum abweichenden) Klangcharakter dieses Instruments.

Zur Konstruktion der Symphonia.

Seit etwa 1200 bis ins 14. Jh. bestehen neben dem Organistrum drei Typen von Symphoniae. A. Die Symphonia mit langem Hals, die nach Form und Größe dem Organistrum am stärksten ähnelt, aber anstelle der unhandlichen Drehtangente schon Stoßtangente besitzt (s. Bachmann I, Abb. 86, 87, und Harrison-Rimmer, Abb. 66 = Nr. 12 der obigen Aufstellung). B. Der halslose, einer Dose ähnelnde Typus (s. u. a. die Miniatur aus den Cantigas de Santa Maria, vgl. Bachmann I, Abb. 82). C. Eine erst im 14. Jh. aufkommende, aber vom 15. Jh. an mehr verbreitete Zwischenform mit einem zum Teil (mehr oder weniger) aus dem Resonanzkasten herausragenden Hals (s. z. B. die Zeichnung aus dem sog. „Mittelalterlichen Hausbuch", Bibl. von Schloß Wolfegg, Kinsky 62/1).

Zum Klangcharakter der Symphonia des Typus B und C. Gegenüber dem Organistrum wurde die Länge der Saite um etwa die Hälfte kürzer, so daß die Tonhöhe um rund eine Oktave anstieg. War beim Organistrum wegen der Drehtangente (linguae), die mit beiden Händen bedient werden mußten, ein Spiel in einem normalen Tempo nicht möglich, und entstanden zwischen den Tönen zumindest kurze Pausen, so ermöglichten die Stoßtangente mit Tasten (claves) bei der Symphonia, die mit den Fingerspitzen einer Hand eingedrückt werden konnten, ein normales Spieltempo und – dies ist wohl das Wichtigste – ein Melodiespiel mit ineinander übergehenden Tönen ohne Pausen. Dieser neue Klang, der hohe, ununterbrochene, dynamisch undifferenzierte Streichinstrumententon wurde als ein „himmlischer Klang", als eine „dulcis symphonia" erfahren. Die Benennung wurde also wegen des Klangcharakters des Instrumentes gewählt und muß darum im übertragenen Sinne verstanden werden.

Daß der Name symphonia tatsächlich auf den bes. Klangcharakter des Instrumentes zurückzuführen ist, erweist sich aus dessen immer wiederkehrender Umschreibung mit der lat. Wortkombination „dulcis symphonia" oder, im Altfrz. (es ist anzunehmen, daß die Symphonia in Frankreich entstanden ist), mit „symphonie douce", „doux son" usf.; nach Dick (85) stand die Drehleier „gleich anderen Saiteninstrumenten ... wegen ihrer ‚douceur' in Ehren":

Textbel. 2: concors symphonia (concors meint den homogenen Klang);

Textbel. 7: ubi ... varietas harmoniae dulcis amoenaque resultat;

J. Corbichon (1372): cet instrument moult [sehr] doux son et plaisant (nach Dick 85);

J. Molinetus, *Thronus honoris*: Tubes, tabours, tympanes et trompettes, / Lucs et orguettes, harpes, psalterions, / Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes, / Cors et musettes, symphonies doucettes (nach Du Cange, s. v. *Symphonia*);

G. de Machaut (gest. 1377): La douceur de la symphonie (nach Dick 85).

Aber auch schon vor dem Entstehen der Symphonia war das Wort symphonia (mit oder ohne Beifügung von ‚dulcis') in der kirchlichen und weltlichen Literatur im Sinne von ‚schöner' bzw. ‚himmlischer Klang' bekannt. Im ersteren Sinne u. a. in den Sequenzen; im letzteren u. a. in dem Text:

Iam dulcis amica venito ... Ibi sonant dulces symphoniae, / Inflantur et altius tibiae (authentische Lesart Hs. Wien, Österr. Nat.-Bibl., (Cpv) 116; die Hs. Paris, Bibl. Nat., lat. 1118, gibt ‚armoniae' für ‚symphoniae', s. *Carmina Medii Aevi Posterioris Lat.*, [2]1969, I/1, 491);

ebenso muß symphonia sehr wahrscheinlich auch im Philomela-Lied des Fulbert von Chartres verstanden werden:

Aurea personat lyra ... O tu parva numquam cessa canere avicula, / Tuam decet symphoniam monocordi musica (nach A. de Lafage, *Essais*, Paris 1864, 277).

(2) Einzelheiten zur NOMENKLATUR DER SYMPHONIA.

(a) Bau (Resonanzkörper):

Textbel. (im folgenden abgekürzt: T.) 8: instrumentum in modum rote, introrsus habens cordas nervales ... et rotam interius ... et exterius clavos ...

T. 9: Instrumentum musicum, quod habet in alveo vasis cordas et per rottulam desubtus [s. Niermeyer s. v. *desubtus*] vertibulo girante (unter der Decke liegen die Saiten, unter diesen dreht sich ein kleines Rad, das mit einer Kurbel in Bewegung gesetzt wird).

(b) Steg:

T. 5: Magada est pons ille ... qui ducat sc. in multitudinem et quantitatem cordarum et sustinet cordas in sua distinctione perductas, ad quam magadam ...

(c) Rad:

T. 7: Rota parvula thure linita;
T. 7: pro diversitate tractuum rotae;
T. 8: rota interius pice registrata;
T. 9: rottula.

(d) Saite: cordae (T. 6, 9); cordae nervales grossae et fortes (T. 8); nervi (T. 7).

(e) Das Material der Saiten:

T. 6: Chordalia sunt ea, quae per chordas metallinas, intestinales vel sericinas ... qualia sunt ... symphonia seu organistrum;
T. 8: ... cordas nervales grossas et fortes.

Eine Anleitung zum Anfertigen von Saiten aus Schafdärmen findet sich in den Hss. London, Brit. Mus., Add. 32622 (Anfang 14. Jh.) und Add. 18752 (Anfang 15. Jh.):

Ad faciendum cordas lire. Cum autem facere volueris cordas lire aptas ... R [= recipe? Handschin; = require? Smits van Waesberghe] intestina ovium et lava ea munde et (post)pone ea in aqua vel lexina ... (nach Handschin, *Aus der alten Musiktheorie* V, AMl XVI–XVII, 1944–45, 1 f.).

(f) Tasten: clavi (clavorum) (T. 9); clavi cerastes (T. 8); claviculi (T. 7).

(g) Spieltechnik:

T. 8: clavos... quos canens registrat cum digitis;
T. 9: tactus in pulso clavorum proportionaliter distantium consonantium variantes.

(h) Kurbel: vertibulum (T. 9).

*

Exkurs: Zur Funktion

Das Organistrum war einst das Symbol der himmlischen Musik von Königen, Patriarchen usf. gewesen. Die Symphonia mit ihrem verhältnismäßig dünnen Streichinstrumentenklang wird zwar aus der Tradition heraus noch ab und zu in den Händen Davids abgebildet, aber als ein neues Thema kommen die auf der Symphonia spielenden Engel hinzu. Aber nicht nur im Himmel gerät das vom Organistrum zur Symphonia umgebaute Instrument in andere Hände, auch im wirklichen Leben ist dies der Fall. Das aristokratische Instrument der Jongleure und Minstrels (s. Textbel. 4) wird seit dem 14. Jh. zum Instrument für (oft blinde) Bettler und Bettlerinnen.
Historisch aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der Bericht über die „deux menesters, chiffoniant" am Hofe des Königs von Portugal (*La vie vaillant du Guesclin*, 14. Jh.), der nach ihrem Vortrag von einem Gast zu hören bekam, daß in der Normandie und in Frankreich die Symphonia nur noch von Bettlern und Blinden gespielt werde (Terrasson 57–64; Du Cange s.v. *Symphonia*; Dick 85f.).
Auch wenn von zwei Spielern die Rede ist, so muß daraus nicht unbedingt die Folgerung gezogen werden, daß es sich hier um mehrstimmiges Spiel gehandelt habe. Ist dies auch nicht auszuschließen, muß hier wohl doch an erster Stelle an ein Unisono-Spiel gedacht werden, das den dünnen Klang der Symphonia verstärken sollte. Die beiden nebeneinander sitzenden Symphoniaspieler auf der Miniatur in den Cantigas de Santa Maria (13. Jh.) drücken dieselbe Taste ein (vgl. den Hinweis: „duplex corda virilius sonat", CS IV, 317b).
Daß die Symphonia im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gebraucht worden ist, beweist die Literatur der Trouvères. Ob allerdings die Abbildungen (z.B. München, Clm 3900 [13. Jh.], s.u.a. Kinsky Abb. 45/2, und Psalterium der Bibl. Belvoirt Castle [um 1270], s.u.a. Bachmann I, Abb. 86) in dieser Hinsicht wirklichkeitsgetreu sind, bleibt eine offene Frage. Wohl wurde sie zur Begleitung episch-poetischer Gesänge gespielt (Dick 86).
In der jüngeren Literatur über das Organistrum und die Symphonia wird wiederholt über Bordunsaiten gesprochen. Doch weder durch ikonographische Darstellungen noch durch Textbelege wird diese Hypothese gestützt. Es kann im Gegenteil bewiesen werden, daß das Organistrum und, bis ins 14. Jh., auch die Symphonia keine Bordunsaiten besaßen, letztere im Unterschied zu anderen Saiteninstrumenten.

*

Textbelege (12.–15. Jh.)

1. „De symphonia facienda. Prius dividenda est tota linea..." (Oxford, Bodl. Libr., Rawl. 270 [12. Jh.], f. 9'). Es handelt sich hier nicht um eine Symphonia-, sondern um eine Monochord-Mensur. Die gleiche Mensur, jedoch ohne „De symphonia facienda", in 6 weiteren Hss. (s. Smits van Waesberghe, *De Guidone* 164, Mensura 19a; hinzuzufügen sind noch: Linz, Studienbibl., Ms. 597 [11. Jh.], und Paris, Bibl. Nat., lat. 10509 [12. Jh.], aus St. Wandrille, f. 96);
2. 1199–1210 (bisher ältester datierbarer Beleg): „Cymbala praeclara, concors symphonia, dulcis / fistula, somniferae citharae, vitulaque iocosa" (Geoffrey de Vinsauf [gest. 1210], *Poetria nova* [zw. 1199 u. 1210]). Aus diesem Text kann gefolgert werden, daß der Symphonia-Typus der Drehleier schon gegen Ende des 12. Jh. existiert haben muß. Geoffrey war ein in England lebender Normandier;
3. um 1225: „Occurrunt mimi, dulci resonante viella, / Instrumenta sonant, non sistrum defuit illic, / Tympana, psalterium, cithara, symphonia dulcis" (Nikolaus de Bray, *Carmen de gestis Ludovici VIII* [1223–36]);
4. um 1250: „Sed in domibus divitum vidi liricines..., vidulatores ... alios cum symphonia, cum psalterio, cum choro, cum citola, cum tympano, cum cimbalis" (Iohannes de Garlandia, *Dictionarius*);
5. Ende 13. Jh. (1270–75?): „Regula mensurae organistri. Quicumque mensurare cupit organistrum... [s. Hs. 8]. Magada est pons ille instrumentorum musicorum, qui ducat scilicet in multitudinem et quantitatem cordarum et sustinet cordas [s.o. I. *Exkurs* (c): „sustentatio cordae"] in sua distinctione productas, ad quam magadam tendit sonus et non ultra prout in viella, symphonia, luito et his instrumentis paribus" (Alvredus musicus, *Practica artis musicae*, Hs. Bamberg, Staatsbibl., lit. 115, f. 77'–78, unter dem Namen Aimerus; s. Blanchard 425);
6. um 1300, *Summa musicae*; a. Aufzählung von Saiteninstrumenten (chordalia): „citharae, viellae et phialae, psalteria, chori, monochordum, symphonia seu organistrum et his similia" (GS III, 199b); b. Aufzählung von Streichinstrumenten: „Arcus dat sonitum phialae, rotulae, monochordae/Concava dicta quidem sunt..." (GS III, 200); c. Saiteninstrumente mit fester Stimmung oder dispositio organica: „Chordalia etiam quaedam progressive temperantur, ut citharae et psalteria, organistrum, monochordum et similia, et haec habent signa propria suarum notarum", d.h. eigene Tonbuchstaben (GS III, 214a; geschrieben zu Lüttich, s. Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis* I, 377, 383–386);
7. um 1400: „Canticum cum pulsu fit tripliciter: aut in rotatu, ut in symphonia... Symphoniam putant aliqui viellam et rebecam, quae minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum, quale sibi vendicaverunt specialiter ipsi caeci. Haec sonum reddit, dum una manu resolvitur [revolvitur] rota parvula thure liniata, et per alteram applicatur ei [Bachmann I, 124, N. 246: „si"] cum certis claviculis [Bachmann ibid.: „clavibus"] chordula nervorum – prout in cithara –, ubi pro diversitate tractuum rotae, varietas harmoniae dulcis amoenaque resultat" (J. Chr. de Gerson [1363–1429], *De canticis* III, 2, zit. nach Gerbert, *De cantu* II, 155f.; s. Rühlmann 84);
8. um 1450: „Ysis est instrumentum in modum rote, introrsus habens cordas nervales grossas et fortes et rotam interius cum pice registratum, et exterius clavos cerastes, quos eciam canens registrat cum digitis" (Paulus Paulirinus von Prag [1413–1471], zit. nach Bachmann I, 124). „Introrsus habens chordas nervales" weist auf eine Symphonia mit der Form einer Dose hin. Zu „chordas nervales grossas et fortes" s.o. III. (2) (e);
9. 1468: „Lira, leyr, est instrumentum musicum, quod habet in alveo vasis cordas et rottulam de suptus vertibulo girante, tactus in pulso clavorum, proporcionabiliter distantium consonantium variantes" (Glossar, zit. nach Bachmann I, 124). „Quod habet in alveo vasis": also das Dosenmodell; „consonantium" hier im buchstäblichen Sinne von „con-sonantium";
10. 1511: Lyra (bei Sebastian Virdung, *Musica getutscht*);
11. o.J.: Sambuca rotata (Terrasson 10–12).

Lit.: A. TERRASSON, Diss. Historique sur la Vielle, Paris 1741 (Nachdruck Amsterdam 1966); J. RÜHLMANN, Die Gesch. d. Bogeninstr., Braunschweig 1882; J. A. H. MURRAY, A new Engl. Dict. on historical principles, Oxford 1901; D. P. BLANCHARD, Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe, Rass. Greg. VIII, 1909; E. DE BRIQUEVILLE, Les Anciens Instr. de Musique, Paris, o.J.; DERS., Notices sur la Vielle, Paris 1911; G. KINSKY, Gesch. d. Musik in Bildern, Lpz. 1929; FR. DICK, Bezeichnungen f. Saiten- u. Schlaginstr. i. d. afrz. Lit., Gießen 1932; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen, T. I: De Luiksche Muziekschool als centrum van het Muziektheoretisch Onderricht in de Middeleeuwen. Het eerste bloeitijdperk van circa 1050–1125, Tilburg 1935–41; DERS., De Musico-Pedagogico et Theoretico Guidone Aretino eiusque Vita et Moribus, Florenz 1953 (= De Guidone); DERS., Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini (Musicologica Medii Aevi I), Amsterdam 1957;

DERS., De kerkelijke Draailier, Gregoriusblad 91, 1967; DERS., The treatise on Music transl. into Hebrew by Juda ben Isaac, Yuval II, 1971; FR. W. GALPIN, Textbook of European Mus. Instr., London 1937; DERS., Old Engl. Instr. of Music, London [4]1965; T. NORLIND, Systematik d. Saiteninstr., Teil 2: Gesch. d. Klaviers, Hannover 1939; H. PANUM (engl. Übers. J. Pulver), The stringed Instr. of the Middle Ages, their evolution and development, London o.J. (1939); J. HANDSCHIN, Aus d. alten Musiktheorie, V: Zur Instr.kunde, AMl XVI–XVII, 1944–45; J. F. NIERMEYER, Mediae Latinitatis Lexicon Minus, Leiden o.J.; W. BACHMANN, Bilddarstellungen d. Musik im Rahmen d. Artes liberales, Kgr.-Ber. Hamburg 1956 (= Bachmann III); DERS., Die Anfänge d. Streichinstr.spiels, Lpz. 1964 (= I); DERS., The origins of Bowing and the Development of bowed instr. up to the 13th cent., London, New York, Toronto 1969 (= II); R. HAMMERSTEIN, Die Musik d. Engel. Unters. z. Musikanschauung d. Mittelalters, Bern u. München 1962; FR. HARRISON u. JOAN RIMMER, European Mus. Instr., London 1964; I. ADLER, Le traité anon. du Ms. Hébreu 1037 de la Bibl. Nat. de Paris, Yuval I, 1968; J. M. LAMANA, Los instr. mus. en los ultimos tiempos de la dinastia de la Casa de Barcelona, AM XXIV, 1969; KL.-J. SACHS, Mensura fistularum, Teil I: Edition der Texte, Stuttgart 1970; J. MATZNER, Zur Systematik d. Borduninstr., Strasbourg u. Baden-Baden 1970; M. BRÖCKEN, Die Drehleier, ihr Bau u. ihre Gesch. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik, Bd. 11 u. 12), Düsseldorf 1973.

Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam 1972

Organum

griech. ὄργανον; lat. organum, Werkzeug, Hilfsmittel, Organ.

I. (1) Im Griech. bezeichnet ὄργανον auch speziell Musikinstrumente aller Art. (2) Das Lehnwort organum wird im Lat. vor allem noch in den Bibelübersetzungen und in hieran anknüpfenden Texten für Instrumente aller Art gebraucht, im Fachschrifttum hingegen zusehends speziell für den „natürlichen" Stimmapparat, während für das „künstliche" Instrument das lat. Wort instrumentum zur Verfügung steht. (3) (a) Nur die Orgel heißt regulär organum, im Mittelalter meist organa (Plural); in dieser Benennung dürfte für die Autoren seit der Spätantike zugleich eine Analogie zum natürlichen Stimmapparat Ausdruck finden; (b) Gleiches gilt wohl auch für den Begriff der musica organica, der die Gruppe der Blasinstrumente umfaßt und sich des näheren auf eine Analogie (α) im Klangcharakter, (β) in der Spielweise bzw. Tonerzeugung oder (γ) in der Bauart beziehen dürfte.

II. (1) In der patristischen Bibelallegorese sind Instrumentennamen einschließlich organum auch im Sinne „innerer" (vokaler) Instrumente interpretiert worden. (2) Die allegorisch verstandenen Instrumentennamen wurden metonymisch auch für das von der menschlichen Stimme Hervorgebrachte, insbes. für den geistlichen Lobgesang verwendet. (3) Speziell ist organum auch für den Psalm und den Psalter, umfassender für das ganze liturgische Repertoire gebraucht worden.

III. (1) Das Adjektiv organicus wird bis ins späte Mittelalter gelegentlich noch im Sinn von (musik-)instrumental verwendet. (2) Begriffsgeschichtlich wichtiger aber ist seine Verwendung in einem theoretisch wertenden Sinn seit der Spätantike, musikalisch konkretisiert allgemein (a) in mathematisch-rationaler Tonmessung, speziell (b) in der exakt festgelegten Stimmung der sogen. regulierten Instrumente und (c) der Treffsicherheit der Stimme.

IV. (1) In der frühen Mehrstimmigkeitslehre beziehen sich organum und seine Familie auf das symphone Verhältnis zwischen vox principalis und vox organalis und können deshalb gleicherweise für einen zur vox principalis hinzutretenden einzelnen Ton, für eine hinzutretende ganze Stimme wie auch für das ganze mehrstimmige Gebilde gebraucht werden. (2) Nachdem dieser originäre Sinn des Mehrstimmigkeits-Terminus organum im hohen Mittelalter in Vergessenheit geraten war, wurde mit geringem Erfolg versucht, organum durch etymologizatio einen neuen Sinn abzugewinnen. (3) Bis ins späte Mittelalter bleiben organum und cantus organicus Generalbenennungen für alle Mehrstimmigkeit, seit etwa der Mitte des 13.Jh. allerdings durch musica mensurabilis allmählich abgelöst. (4) Im 12.Jh. wird organum auch spezieller der neuen melismatischen Mehrstimmigkeit über Haltetönen, insbes. deren Oberstimme, als Benennung zugeordnet. (5) Seit dem zweiten Drittel des 13.Jh. werden die nunmehr nach Stimmenzahl und rhythmischem Charakter verschiedenen Species der Mehrstimmigkeit teils durch spezifizierende Beiwörter differenziert, teils auch neu benannt.

V. (1) Seit dem letzten Drittel des 13.Jh. wird organum auch als Gattungsbezeichnung bes. für die liturgische Mehrstimmigkeit verwendet. (2) Seit dem früheren 14.Jh. hat der Terminus organum außerhalb der Instrumentennomenklatur keine aktuelle Aufgabe mehr.

I. (1) Im Griech. bezeichnet ὄργανον auch speziell Musikinstrumente aller Art; ὀργανικός heißt instrumental (Gegensatz: ᾠδικός, vokal); οἱ ὀργανικοί sind die Instrumentalisten.

(2) Die lat. Sprache besitzt im Wort instrumentum ein Äquivalent zu ὄργανον; gleichwohl ist auch ὄργανον als Lehnwort übernommen worden. Für das „künstliche" (gebaute) Instrument wird organum vor allem noch in Texten gebraucht, die stark auf griech. Traditionen fußen, so in den lat. Bibelübersetzungen, der hieran auch sprachlich orientierten theologischen Literatur und der geistlichen Dichtung; im musikalischen Fachschrifttum wird allerdings schon seit der Spätantike für das künstliche Instrument überwiegend das lat. Wort instrumentum verwendet. So gibt Boethius den Ausdruck μουσική bzw. ἁρμονία ἐν ὀργάνοις mit „musica..., quae in quibusdam constituta est instrumentis" bzw. „musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis" wieder (*De inst. mus.* [um 500] I, 2, ed. Friedlein 187, 21f. und 189, 6f.); Cassiodor spricht in seiner Instrumenten-Klassifikation ebenfalls von instrumenta:

Inst. (um 540) II, 5, 6: Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionalia – tensibilia – inflatilia (ed. Mynors 144, 11f.).

Wenn die musikalischen Fachautoren organum noch im Sinne des künstlichen Instruments schlechthin gebrauchen, so meist in deutlicher Anlehnung an biblischen Sprachgebrauch oder unter Berufung auf Isidor, der diesen Sprachgebrauch vermittelt (s. I. (3) (a)).
Von Aristeides Quintilianus wird ὄργανον auch speziell für den „natürlichen" Stimmapparat verwendet (*De musica* [um 300] I, 21 und II, 13: τὸ φωνητικὸν ὄργανον; III, 20: τὸ ἡμέτερον ὄργανον, ed. Winnington-Ingram 43, 20; 78, 12; 120, 1).
Dieser Sprachgebrauch, bei dem das Wort organum, wie bei Aristeides Quintilianus, oft mit klärenden Zusätzen versehen wird (organum vocis, organum oris, organum vocale, organum naturale, organum humanum), läßt sich bis ins späte Mittelalter verfolgen; mitunter steht organum dabei auch für ein einzelnes „Organ" dieses Stimmapparates:

Chalcidius, *Timaeus... translatus commentarioque instructus* (1. Hälfte 4.Jh.) CCXX: ...lingua et ceteris uocalibus organis articulatos edi sonos (ed. Waszink 234, 2);
Prudentius, *Peristephanon* (2.Hälfte 4.Jh.) X, 1–4: Romane, Christi fortis adsertor dei, / elinguis oris organum fautor moue, / largire comptum carmen infantissimo, / fac ut tuarum mira laudum concinam! (CSEL LXI, 370);
Augustinus, *Enarratio in psalmum* LVI (spätes 4.Jh.): Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur (MignePL XXXVI, 671);
Paulus Diaconus, *Versus in laudem Sancti Iohannis Baptistae* (2. Hälfte 8.Jh.): ...sed reformasti genitus peremptae / organa vocis (MGH Poetae I, 83);
vgl. auch Marchetus von Padua, *Pomerium* (zw. 1321 u. 1326, CSM 6, 154f.: I, 6, 3, 14); Johannes Vetulus, *Liber de musica*

(späteres 14.Jh., CS III, 146b); Arnulphus de Sancto Gilleno, *Tractatulus de differentiis et generibus cantorum* (15.Jh., GS III, 317b); Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430, CSM 7, I, 101: I, LXIII, 3).

Engelbert von Admont unterscheidet streng zwischen instrumentum und organum und schränkt die Verwendung von organum nachdrücklich auf die membra generationis und emissionis humanae vocis ein:

De musica (um 1300): Notandum autem, ne in verborum aequivoco aut dubio laboremus, quod licet organum et instrumentum saepius accipiantur pro eodem, proprie tamen in hoc differunt, quod organum dicitur instrumentum, quod ad vociferandum vel cantandum movetur et inofficiatur a natura, ut sunt membra generationis et emissionis humanae vocis sicut cor, pulmo, labia, lingua, dentes et guttur. Instrumentum vero proprie dicitur, quod ad sonandum movetur et inofficiatur ab arte et usu ut lyra et fistula, psalterium et cithara et similia (GS II, 289b);

der Verfasser der *Summa musicae* (um 1300) leitet in seiner Mehrstimmigkeitslehre sogar den Terminus diaphonia organica vom organum vocale ab:

...dicitur autem organica [sc. diaphonia] ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat... Organica... ab organo vocali nomen accepit, eo quod diversa organa diversimode resonent, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas (GS III, 239b–240b).

(3) (a) Nur die ORGEL heißt nach spätlat. Sprachgebrauch regulär organum, im Mittelalter meist in der Pluralform organa. Augustinus weist ausdrücklich auf diesen Sprachgebrauch hin und unterscheidet dabei deutlich zwischen griech. und lat. Terminologie:

Enarratio in psalmum CL (spätes 4.Jh.): Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis iam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea quae inflantur follibus... Nam cum organum vocabulum graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis, hoc, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine [sc. hydraulis] appellant. Ut autem organum dicatur, magis latina et ea vulgaris est consuetudo (MignePL XXXVII, 1964).

Frühe Belege für organum, in denen wohl nur speziell die Orgel gemeint sein kann, finden sich in der *Historia Augusta* (4.Jh.):

Antoninus Elagabalus XXXII, 8: ipse cantavit, saltavit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizavit, organo modulatus est (ed. Magie II, 170);
Severus Alexander XXVII, 9: lyra, tibia, organo cecinit, tuba etiam, quod quidem imperator numquam ostendit (ibid. 230).

Auch an der folgenden Boethius-Stelle ist organum angesichts der Gegenüberstellung zu cithara und den „übrigen" Instrumenten wohl als Orgel zu verstehen:

op. cit. I, 34: Unum genus [sc. artis musicae] est..., quod in instrumentis positum est..., ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant... (ed. Friedlein 224, 24–31).

Beda Venerabilis beginnt die Definition von organum mit der Orgel und rückt den veralteten Sprachgebrauch für Instrumente aller Art an die zweite Stelle:

Liber de orthographia (frühes 8.Jh.): Organum unius musici [vasis] proprie nomen est, sed generaliter omnia musicorum vasa organa possunt dici (ed. Keil, *Grammatici Latini* VII, 282, 4f.).

Verwirrung hat im Mittelalter die Überlieferung von Augustinus' organum-Definition durch Isidor von Sevilla gestiftet: anstatt nämlich, wie Augustinus, die Verwendung von organum speziell für die Orgel als einen typisch lat. Sprachgebrauch auszugeben (die Graeci benennen sie ja „alio nomine"), erklärt er sie widersprüchlich als „Graecorum consuetudo":

Etymologiae (frühes 7.Jh.) III, 21, 2: Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Vt autem organum dicatur, magis ea vulgaris est Graecorum consuetudo (ed. Lindsay).

Diese Abweichung vom überlieferten Wortlaut mag zwar damit zu motivieren sein, daß für die Orgel zu Isidors Zeiten in Byzanz ebenfalls das Wort *ὄργανον* gebraucht wurde (Belege bei Schuberth, passim), doch ist die Aussage durch die Änderung unstimmig geworden. Vielleicht hat gerade sie einen anon. Autor wohl noch des 10.Jh. dazu ermutigt, organum als Orgel-Benennung zu mißbilligen und nur als Mehrstimmigkeits-Benennung (hierzu IV. (1)) anzuerkennen:

Quod [sc. organum fistulare] ut vocaretur organum, vulgaris et non propria obtinuit consuetudo Graecorum, quamquam etiam ibi non per diatessaron symphoniam succinat vel per diapente concinat organum, quod supra consonantiam diximus, quod proprium vocis est organum in naturali musica (ed. Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum* I, 45: Text *Symphonias*).

Ist die Orgel-Benennung organum ihrem Ursprung nach wohl als Bezeichnungsfragment aus organum hydraulicum zu verstehen (in dieser Zusammensetzung meint organum wohl nur allgemein das ‚Musikinstrument') – als Bezeichnungsfragment wird sie auch angesehen, wo sie im Mittelalter wieder zu einem Ausdruck wie organum fistulare ergänzt wird (vgl. den letzten Beleg) –, so ist die sogen. „pneumatische" Orgel doch zugleich schon in der Spätantike mit dem natürlichen Stimmapparat verglichen worden, der nach Theodoret von Cyrus als *ἀρχέτυπον* aller künstlichen Instrumente, bes. aber der Orgel, gilt:

De providentia III (1.Hälfte 5.Jh.): *Ὀργάνῳ γὰρ* [sc. *τὸ λογικὸν ὄργανον*] *ἔοικεν ἀπὸ χαλκῶν συγκειμένῳ καλάμων, καὶ ὑπ' ἀσκῶν ἐκφυσουμένῳ καὶ κινουμένῳ ὑπὸ τῶν τοῦ τεχνίτου δακτύλων, καὶ ἀποτελοῦντι τὴν ἐναρμόνιον ἐκείνην ἠχήν. Ἀλλ' οὐχ ἡ φύσις παρὰ τῆς τέχνης, ἡ τέχνη δὲ παρὰ τῆς φύσεως ἐδιδάχθη τῆς τερπνῆς ἐκείνης ἠχῆς τὸ μηχάνημα· ἀρχέτυπον γὰρ τῆς τέχνης ἡ φύσις, ἴνδαλμα δὲ τῆς φύσεως ἡ τέχνη* (MignePG LXXXIII, 590 A f.);

die Lunge funktioniert wie ein Orgelbalg, der nicht mit Füßen, sondern mit Muskeln zusammengepreßt und auseinandergezogen wird:

ibid.: *ὑπόκειται μὲν ὁ πνεύμων δίκην ἀσκοῦ, ἀποθλίβουσι δὲ αὐτόν, οὐ πόδες ἀνθρώπου, ἀλλ' οἱ περικείμενοι τῷ θώρακι μύες, συστέλλοντες αὐτὸν καὶ διαστέλλοντες* (590 B).

Ähnlich vergleicht noch Berno Lunge und Balg:

Prologus in tonarium (vor 1048): Habentur enim novem modi... instar, ut reor, humanae vocis, quae novem constat officiis, id est plectro linguae, pulsu quatuor dentium, repercussione duorum labiorum in modum cymbalorum, cavitate gutturis et adiutorio pulmonis, qui in modum follis aerem recipit et remittit (GS II, 64a).

Auch in der zit. Definition des Augustinus werden als konstitutive Bestandteile bezeichnenderweise nicht die Pfeifen, sondern, sogar zweimal hintereinander, die Lederbälge der Orgel erwähnt. Da nun Isidor von der Lunge auch noch ausdrücklich als von einem „organus [sic] corporis" spricht (*op. cit.* XI, 1, 124), erscheint es denkbar, daß die Orgel ihren Namen einer solchen Analogie zwar nicht verdankt, daß ihm aber gleichwohl seit der Spätantike ein Hinweis auf eine entsprechende Analogie entnommen worden ist. Der Name organum läge dann für spätantik-mittelalterliches Verständnis auf der gleichen Begriffsebene wie der Name hydraulis: wie sich dieser auf die mit Wasserdruck arbeitende Mechanik, so würde sich jener auf die lungenähnlichen Lederbälge beziehen, die beide im Dienste der Spielwind-Erzeugung stehen. Die im Mittelalter bevorzugte Pluralform organa dürfte von der Vielzahl konstituierender Bestandteile herzuleiten sein, wobei sowohl an Pfeifen als auch an Bälge gedacht werden kann.

(b) Bekräftigt wird diese Annahme durch den Begriff der musica organica, unter dem die GRUPPE DER BLASINSTRUMENTE zusammengefaßt wird. In dem Pseudo-Censorinischen Fragment *De musica* (wohl vor Isidor) ist eine nähere Erläuterung der musica organica nicht erhalten:

Musica est peritia faciendorum et canendorum modorum. eius partes harmonica, organica, rhythmica, crusmatica. crusmata pulsus decori sine carmine vocantur; harmonia est consonantia; organica [Textlücke] rhythmos graece, modus dicitur latine... (ed. Keil, *op. cit.* VI, 609, 5–8);

dennoch ist es, zumal angesichts der Nachbarschaft zur musica crusmatica (Schlag- bzw. Saiteninstrumente) wahrscheinlich, daß hier die gleiche Instrumentengruppe gemeint ist wie bei Isidor:

op. cit. III, 19, 1: De triformi musicae divisione. Ad omnem autem sonum... triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit;
ibid. 21, 1: De secunda divisione, quae organica dicitur. Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria et his similia instrumenta.

Daß organicus in dieser Klassifikation nicht mit instrumentalis gleichgesetzt werden darf, geht daraus hervor, daß sich die musica organica nur auf einen Teil der Instrumente bezieht. So ist es wahrscheinlich, daß das Adjektiv organicus eine typische Eigenart der Blasinstrumente charakterisieren soll. Diese kann im Klangcharakter, in der Spielweise bzw. Tonerzeugung oder in der Bauart liegen.

(α) Die Ähnlichkeit des Klangcharakters der Blasinstrumente mit dem der natürlichen Stimme hebt vor Isidor (vgl. das letzte Zitat) bereits Cassiodor hervor: die instrumenta inflatilia würden beim Spiel (wohl durch den lebendigen Atem) zum Klangcharakter der natürlichen Stimme „belebt":

op. cit. II, 5, 6: inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur ut sunt tubae, calami, organa, pandoria [?] et cetera huiuscemodi (ed. Mynors 144, 18–20);

auf den anhelitus hominis weist noch Marchetus von Padua in Zusammenhang mit der musica organica hin:

Lucidarium (um 1318/19): Musica organica est, quae fit per sonum, qui non est vox, et tamen cum anhelitu hominis seu aeris fit ut in tubis, cymbalis [?], fistulis, organis et his similibus (GS III, 68 b).

(β) Auch ist denkbar, daß die Spielweise direkt mit dem Mund (bei der Mehrzahl der Blasinstrumente) hinter dem Begriff der musica organica steht. Hierfür ist anzuführen, daß Cassiodor in einem fingierten Brief Theoderichs an Boethius (zw. 506 u. 511) das Spiel der Saiteninstrumente mit der Hand analog als manualis musica bezeichnet:

hinc Orpheus... greges... ad audiendi epulas potius invitavit. illo cantante amaverunt siccas Tritones terras... et fide dicente lyra omnia sibi adversa crediderunt. Amphion quoque Dircaeus canendo chordis Thebanos muros dicitur condidisse... Musaeum etiam... Maronis praepotens lingua concelebrat dicens apud inferos in summa beatitudine constitutum, quod per Elysios campos felices animas septem chordarum pulsibus amoenabat... Sed haec omnia humano studio per manualem musicam videntur effecta (MGH AA. XII, 71, 2–13).

(γ) Schließlich besteht die schon oben (3)(a) erörterte Möglichkeit, daß der Ausdruck musica organica auf den dem natürlichen Stimmapparat vergleichbaren Bau der Blasinstrumente Bezug nimmt (vgl. neben den Bälgen die häufigen Vergleiche zwischen lingua, dentes, labia, guttur und Details des Instrumentenbaus). Daß die Benennung organum speziell mit der Orgel verbunden blieb, dürfte aus der Tatsache zu erklären sein, daß mit dem Bezeichnungsfragment organum ein gerade auch vom Begriff der musica organica her gesehen sinnvoller und anschaulicher Name gegeben war; die anderen Instrumente besaßen ja bereits ihre eigenen individuellen Namen.

II. (1) Die Verwendung von Instrumenten war in der christlichen Liturgie zunächst nicht zugelassen, und die zahlreichen Bibelstellen, in denen Instrumente erwähnt sind und zu ihrem Gebrauch aufgefordert wird, wurden meist allegorisch („tropicis allusionibus") interpretiert, beispielsweise im Sinne „INNERER" (VOKALER) INSTRUMENTE oder des lobsingenden Menschen:

Cassiodor, *Expos. in psalterium* (um 540): Verum ista, quae dicimus, non sunt extra nos posita sicut in musica disciplina; in nobis est cithara, in nobis est psalterium: immo ipsa organa nos sumus... Haec autem et his similia... tropicis allusionibus edicuntur (zu Psalm XXXIII, MignePL LXX, 226).

(2) Metonymisch wurden dergleichen Instrumentennamen, ähnlich wie das Wort vox, auch für das von den allegorisch verstandenen Instrumenten, also für DAS VON DER MENSCHLICHEN STIMME HERVORGEBRACHTE verwendet. So begegnen Instrumentennamen im Sinne von sermo, praedicatio, evangelium, vor allem aber von Gesang, insbesondere von GEISTLICHEM LOBGESANG, synonym etwa mit canticum oder laus (Belege bei Elfving, Kap. VII). Nach Ambrosius gehört zu den „coeli gaudia" auch das Singen von organa hymnorum:

Acta Sancti Sebastiani martyris (2. Hälfte 4. Jh.): Sonant enim ibi jugiter organa hymnorum, quae ad laudem regis ab angelis et archangelis decantantur (MignePL XVII, 1927 B);

zu verstehen ist dieser Ausdruck entweder im Sinne von „Gesänge (Melodien) der Hymnen" oder auch als komprimierte Form für einen Ausdruck wie „hymni et can-

tica" oder „hymni et laudes"; auch die Formel „hymni et organa" begegnet mehrmals, so bei Odilo Suessionensis:

Translatio Sancti Sebastiani (spätes 9.Jh.): Ambiunt eum undique chori psallentium in himnis organisque dulcisonis... (MGH SS. XV, 385, 30f.)

und in den *Miracula Ottonis episcopi Babenbergensis* (um 1190/91):

Post haec abbas... Pomeraniam adiit, et... a Cunrado, primo Pomeranorum episcopo, et omni cetu novae ecclesiae novus hospes cum crucibus et vexillis, in ymnis et organis suscipitur (MGH SS. XII, 912b, 58–913a, 5);

möglicherweise ist organum in den letzten beiden Belegen sogar im Sinne von Psalm gebraucht (s. II. (3)). Auf 2. Par. 7, 6 („Sacerdotes autem stabant in officiis suis, et levitae in organis carminum domini, quae fecit David rex ad laudandum dominum...; hymnos David canentes...") beziehen sich die folgenden Verse aus dem *Hymnus de gloriosissimo Christi martire Gengulfo* (10.Jh.), in denen organum wohl in analogem Sinne neben carmen steht:

Exaudi, petimus, organa, carmina, / Extendensque manum porrige dexteram (MGH SS. rer. Merov. VII, 170, 4);

als mehr oder weniger gleichrangige Gesangsbezeichnungen dürfte auch Remigius Altiss. carmen und organum an der folgenden Stelle verwenden:

Enarrationes in psalmos (2. Hälfte 9.Jh.): Quanto enim carmen affligimus, tanto magis superior pars nostra id est spiritus Deo placet. Quod organum digne Deo modulari non valemus, si fides sanctae trinitatis desit... (MignePL CXXXI, 147 D).

Dergleichen organum-Belege im Sinne von mehrstimmigem Gesang (oder gar instrumentaler Musik) zu interpretieren, besteht angesichts der direkten oder indirekten Herkunft aus der Bibelallegorese wie auch angesichts der sachlichen und sprachlichen Zusammenhänge (gleiche Verwendung wie canticum, laus oder carmen) kein Anlaß. Noch gegen Ende des 13.Jh. erwähnt der Anon. 4 ausdrücklich den Sprachgebrauch von organum für das einstimmige geistliche Lied:

Quandoque simplex organum dicitur ut in simplicibus conductis (BzAfMw IV, 70, 31).

(3) Mitunter ist organum auch speziell für den PSALM verwendet worden, so in der *Ecbasis cuiusdam captivi* (Mitte 11.Jh.): der Fuchs sucht nach einem frater, der u.a. auch „organa spalterii" (=psalterii) zu singen versteht:

Vult dominus secum fratrem de pluribus unum, / Qui recitet spalmos, divinos personet ymnos, / Organa spalterii repetat modulamine dulci (MGH SS. rer. Germ. XXIV, 25, 709–711).

In dem folgenden Beleg aus der *Vita Filiberti abbatis Gemeticensis et Heriensis* (Mitte 8.Jh.) könnte unter organum auch der ganze PSALTER zu verstehen sein:

Quem [sc. ergastulum] ille ingressus cum gaudio, dum organum ibidem decantaret Daviticum, multitudo murium... est fugata... (MGH SS. rer. Merov. V, 597, 9–11);

daß organum auch für den Psalter stehen kann, bezeugt schon Isidor:

Etymologiae (frühes 7.Jh.) VI, 2, 15: Psalmorum liber Graece psalterium, Hebraice nabla, Latine organum dicitur.

Wahrscheinlich ist organum, etwas weiter gefaßt als bei Isidor, auch in der *Vita Sancti Gregorii Magni* des Johannes Diaconus (3. Viertel 9.Jh.) im Sinne des Gesangbuchs bzw. des LITURGISCHEN REPERTOIRES gebraucht:

...occidentales ecclesiae ita susceptum modulationis organum vitiarunt, ut Johannes quidam Romanus cantor ... a Vitaliano sit praesule destinatus... (MignePL LXXV, 91 A f.);

ebenso muß wohl der Zusatz „et organo concordavit" in späten Quellen des *Chronicon pontificum et imperatorum* des Martin von Troppau (genannt Polonus; vor 1278) interpretiert werden (bisher wurde dieser organum-Beleg überwiegend im Sinne mehrstimmiger Bearbeitung verstanden, vgl. Jammers 180f., 186): der neu geschaffene cantus Romanorum ist dem überkommenen Repertoire (oder spezieller dem Psalter?) „angepaßt", mit ihm „vereinigt" worden:

Vitalianus... cantum Romanorum composuit et organo concordavit (MGH SS. XXII, 423, 39f.).

III. (1) Wie das Substantiv organum, ist auch das Adjektiv organicus von der Spätantike bis ins 18.Jh. gelegentlich noch im allgemein (musik-)INSTRUMENTALEN Sinne gebraucht worden:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (um 400) IX, 905: non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum uocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae uoluptatis admisit... (ed. Dick 479, 14–17);
ibid. IX, 926f.: elephantos Indicos organica permulsos detineri uoce compertum, fistulis aues allici comprobatum, infantibus crepitacula uagitus abrumpere (ed. Dick 493, 13–16);
Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae* (vor 859/60): Num simili modo de humanis organicisque vocibus intelligitur? (MignePL CXXII, 883 C);
Remigius Altiss., *Musica* (2. Hälfte 9.Jh.): Omnis igitur numerus triplici ratione... discernitur: visu, audituque et tactu... Auditu, cum ad iudicium modulationis intendimus, scilicet in organicis sive humanis vocibus... (GS I, 80b).

Odington versteht unter musica organica nicht speziell den Bereich der Blasinstrumente (s. I. (3) (b)), sondern gebraucht den Ausdruck synonym mit musica instrumentalis:

De speculatione musice (um 1300): Musice quidem tres partes, scilicet organica, rithmica seu metrica et armonica. Organica est, que consistit in instrumentis sonoris; et alia quidem fiunt, ut flatu sonent ut organa et tube; alia vero, ut pulsu sonent ut cithara, timpanum, psalterium (CS I, 193a);

vgl. noch WaltherL (1732), wo auch die Kehle als unter die Instrumente der musica organica fallend genannt ist:

Musica Organica [lat.] eine aus allerhand Instrumenten (einige ziehen auch die Kehle mit hieher) bestehende Music (434a).

Ausgehend vom Sprachgebrauch organicus = instrumental hat Smits van Waesberghe für Ausdrücke wie organica cantica in Sequenztexten die Interpretation als ‚melismatisch' vorgeschlagen (s.a. III. (2) (a)).

(2) Begriffsgeschichtlich wesentlich wichtiger ist allerdings der schon seit der Spätantike zu belegende Gebrauch von organicus in einem THEORETISCH WERTENDEN Sinne, der auf die Terminologie der Geometrie zurückzuführen ist. *Κατασκευὴ ὀργανική* heißt hier die Konstruktion mit den (im Unterschied bes. zu ungenauen Schablonen) theoretisch zuverlässigen *ὄργανα* Zirkel und Lineal, und das Adjektiv *ὀργανικός* ist schon im geometrischen Schrifttum

auch abstrakt im Sinne von mathematisch exakt und theoretisch sicher verwendet worden (Niebel 131ff.).
(a) Dieser geometrische Sprachgebrauch ist seit Nikomachos in der Musiktheorie belegt: Pythagoras habe im Sinne gehabt, dem Gehör ein ebenso „dauerhaftes und untrügliches Hilfsmittel" zu schaffen, wie es der Gesichtssinn in Zirkel und Lineal sowie in der Wasserwaage, der Tastsinn in Waage und Meßinstrumenten besitze; ein solches Hilfsmittel bezeichnet Nikomachos als *βοήθεια ὀργανική*:

Enchiridion (2. Jh.): *ἐν φροντίδι ποτὲ καὶ διαλογισμῷ συντεταμένῳ ὑπάρχων* [sc. *Πυθαγόρας*], *εἰ ἄρα δύναιτο τῇ ἀκοῇ βοήθειάν τινα ὀργανικὴν ἐπινοῆσαι παγίαν καὶ ἀπαραλόγιστον, οἵαν ἡ μὲν ὄψις διὰ τοῦ διαβήτου καὶ διὰ τοῦ κανόνος ἢ καὶ διὰ τῆς διόπτρας ἔχει, ἡ δ' ἁφὴ διὰ τοῦ ζυγοῦ ἢ διὰ τῆς τῶν μέτρων ἐπινοίας* ... (JanS 245, 24–246, 5).

Kann bei diesem Beleg nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob der Sprachgebrauch von *ὀργανικός* eher in Richtung auf konkret instrumentales oder in Richtung auf theoretisch wertendes Verständnis im Sinne von *πάγιος* und *ἀπαραλόγιστος* tendiert oder beides zugleich meint (in dieser auch zum Wortspiel anregenden „Mehrdeutigkeit" mag für manchen Autor auch noch im Mittelalter gerade der Reiz von organicus gelegen haben), so verwendet schon Martianus Capella das Adjektiv in eindeutig abstrakt wertendem Sinne in Zusammenhang mit den Umlaufbahnen der Gestirne:

op. cit. II, 119: o lux nostra, sacros probare cantus / suesce atque organicis beare circis (ed. Dick 51, 1f.);

die organici circi sind, als wesentlicher Bestandteil der musica mundana, MATHEMATISCH EXAKT, gewissermaßen „wie mit dem Zirkel gezogen" (eine Vorstellung, die auch noch durch zahlreiche mittelalterliche Darstellungen des Schöpfers mit dem Zirkel in der Hand bezeugt ist; zum Unterschied zwischen Kreisen, die mit dem Zirkel, und Kreisen, die mit der freien Hand – nur vermeintlich exakt – gezogen sind, vgl. Ptolemaios, *Harmonica* [2. Jh.] I, 1 [ed. Düring 4f.] und Boethius, *De inst. mus.* [um 500] V, 2 [ed. Friedlein, bes. 352 und 354]).
Auch wenn Chalcidius in seinem *Timaios-Kommentar* (1. Hälfte 4. Jh.) die Sphären „ad organicum modum" tönen läßt, dürfte er nicht an „instrumentalen" (im Unterschied zu vokalem) Klang, sondern an die mathematisch-theoretische Qualifikation denken, die musica instrumentalis und musica mundana miteinander verbindet:

[Eratosthenes] memorans fabulose Mercurium commenta recens a se lyra, cum caelum ascenderet, primitus transeuntem per ea quae motu planetum ad organicum modum personabant, a se inuentae lyrae similem miratum, quod imago a se inuenti operis in caelo quoque reperiretur stellarum collocatione, quae causa esset concinentiae recensere (ed. Waszink 120, 16–121, 1).

In der Gegenüberstellung einer „inconveniens diafonia" und einer „organicae modulationis melodia" beim Vergleich des peon mit anderen Versfüßen kann es Aldhelm gleichfalls mit dem Adjektiv organicus nicht auf aufführungspraktische oder kompositorische Details, sondern nur auf den Ausdruck einer positiven Qualifikation ankommen: daß nämlich die organicae modulationis melodia das Gegenteil eines „nicht zusammenpassenden Mißklangs" ist, sie sei ein- oder (womit im späten 7. Jh. allerdings kaum zu rechnen ist:) mehrstimmig, vokal oder instrumental:

De metris et enigmatibus ac pedum regulis (um 685): Unde ergo [sc. beim peon tertius] ista diversitas et veluti inconveniens diafonia nascatur, cum in praedictis .X. pedibus aequo divisionis exagio trutinatis, quasi quaedam organicae modulationis melodia, ita consors temporum armonia teneatur? (MGH AA. XV, 189, 14–16):

entscheidend ist also, daß, wie sich in den zehn vorher behandelten Versfüßen das Verhältnis von arsis und thesis durch eine „consors armonia" der Zeitproportionen, sich die organicae modulationis melodia durch eine entsprechende „consors armonia" unter den Tonstufen auszeichnet.
Auch der Ausdruck organicum melos bezieht sich allem Anschein nach primär auf ein quadriviales Wertmoment. So geht es Johannes Scotus Eriugena in seinem Vergleich der „universitatis concordia" mit einem organicum melos um die gemeinsame proportionalitas, wie sie auf musikalischer Seite durchaus auch unter den Tonstufen eines einstimmigen vokalen melos verwirklicht sein kann:

De divisione naturae (vor 859/60): Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos, naturalem quandam dulcedinem reddentibus: ita universitatis concordia, ex diversis naturae unius subdivisionibus a se invicem, dum singulariter inspiciuntur, dissonantibus, iuxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est (MignePL CXXII, 638 A).

Zwar ist nicht auszuschließen, daß Johannes wie auch seine Leser dergleichen Qualifikationen besonders von einem mehrstimmigen oder instrumentalen melos erwarteten, doch besteht angesichts der seit der Spätantike verfolgbaren theoretisch wertenden Begriffstradition kein Anlaß, organicus auf einen solchen sachlich-konkreten Sinn eingeengt zu interpretieren.
Selbst in den Texten der frühen Mehrstimmigkeitslehre muß organicum melos nicht ausdrücklich für das Moment der Mehrstimmigkeit des betr. melos gebraucht sein:

Musica Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh., nach Dronke vor 859/60 [Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Spr. LXXXVII, Tübingen 1965, 70–73]) XIII: Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium symphoniarum sit commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen obtinuit. Ac inprimis per diatessaron organici meli ponatur exemplum... (GS I, 165b);
Pariser Organum-Traktat (10. Jh.): ... Ex hac symphonia nascitur ea nobilis cantilena quam diaphoniam uocitamus id est organicum melos (ed. Waeltner 46, 1f.);

denn daß von Mehrstimmigkeit die Rede ist, weiß der Leser an diesen Stellen bereits; hingegen bedarf das Wort → diaphonia, bis ins späte Mittelalter auch für den Mißklang weiterverwendet, als Mehrstimmigkeits-Terminus bis ins hohe Mittelalter immer wieder neu der Bestätigung seines im Bereich der Mehrstimmigkeitslehre positiven Sinnes, und im Dienst solcher Begriffsklärung könnte organicum melos hier eingesetzt sein: diaphonia sei hier Name für ein organicum melos, also ein harmonisch ausgewogenes, in der tonlichen Bewegung rational gemessenes melos, und nicht, wie etwa bei Aldhelm, für dessen Gegenteil. Daß organicum melos zugleich auch ‚mehrstimmiges melos' heißen kann, sollte diesen (jedenfalls zusätzlichen) Aspekt des Sprachgebrauchs nicht verdecken.
Mitunter wird organicum melos allerdings auch in einem

allgemeineren Sinne verwendet, so etwa, wenn in Milos Carmen *De sobrietate* (zw. 845 u. 870) Salome auf dem Gelage des Herodes mit „schlangenhaft zischender Stimme" ein organicum melos darbietet:

Plena domus vitiis et gastrimargia in omnes / Discurrens mensas... / ... / Harpa lirae citharae psalteria fistula musae / Cimbala sambucae simphonia timpana sistra. / Organicumque melos aptabat filia mortis, / Vipera vipereo saltatrix germine creta. / Sibilat ut serpens, ut, regulus, ore volucrem / Sorbeat, ad caput haec tendit fera bestia vatis... (MGH Poetae III, 650, 158–168);

mehrstimmige oder instrumentale Interpretation von organicus kommen angesichts der solistischen vokalen Darbietung hier nicht in Frage; allenfalls eine „wie instrumentale" tonliche Exaktheit des Gesangs könnte gemeint sein (zumal wenn die nach Dan. 3, 5ff. aufgezählten Instrumente den Gesang begleiten sollten, was aus dem Text nicht hervorgeht); da Milo selbst aber der Darbietung mit unverhohlener Skepsis gegenübersteht, dürfte organicus hier eher als poetisch-unspezifisches Epitheton ornans ohne gezielt musiktheoretische Aussage aufzufassen sein.
Auch die in frühmittelalterlichen Sequenztexten häufig genannten organica cantica können in der Regel (zumal wo der Text sonst keinerlei näheren Hinweis bietet) wohl nicht als mehrstimmige oder instrumentale cantica, sondern – in einem wertenden Sinne – etwa als tonlich exakte, vielleicht auch nur allgemein als wohlklingende cantica interpretiert werden.

(b) Vollends klar zeigt sich der theoretisch wertende Begriffsinhalt von organicus in der seit dem frühen Mittelalter häufig bezeugten Verbindung mit instrumentum oder Instrumentennamen (z.B. psalterium organicum, fistula organica, tintinabula organica u.ä.): eine Interpretation im Sinne von instrumental wäre hier tautologisch, im Sinne von mehrstimmig widersinnig. Vielmehr handelt es sich bei dergleichen instrumenta organica um (sogen. „regulierte") Instrumente mit EXAKT FESTGELEGTER STIMMUNG (dispositio organica), die durch die Bauweise garantiert ist (ausdrücklich als instrumenta organica bezeugt sind Instrumente mit Tasten und mit Anlage je einer eigenen Saite, Pfeife oder Glocke pro Tonstufe; doch sind gewiß auch regulierte Instrumente mit Grifflöchern und Bünden zu subsumieren). Die Stimmung ihrerseits beruht, wie einschlägige Anleitungen vielfach dokumentieren, auf einem Netz symphoner Beziehungen zwischen den einzelnen Stufen. Die instrumenta organica sind die bevorzugten Instrumente der theoretischen Demonstration und praktischen Gesangsschulung; Lambertus Ardensis nennt sie geradezu „organica musicae artis instrumenta" (*Historia comitum Ghisnensium* [um 1200], MGH SS. XXIV, 598, 36f.). Je nach Zusammenhang kann instrumentum organicum allerdings gelegentlich auch für ‚Orgel-Instrument', fistula organica für ‚Orgelpfeife' gebraucht sein.

(c) Wohl eine analoge Qualifikation – die „wie instrumentale" TREFFSICHERHEIT – bringt organicus in Verbindung mit vox zum Ausdruck. In dem Philomelalied *Aurea personet lira* aus den *Carmina Cantabrigiensia* (10./11. Jh.) wird das Singen „in voce organica" mit dem Singen „sicut docet musica" parallel gesetzt:

Philomele demus laudes in voce organica / Dulce melos decantantes sicut docet musica, / Sine cuius arte vera nulla valent cantica (ed. Strecker, MGH SS. rer. Germ. XL, 29).

Den *Inst. patrum de modo psallendi sive cantandi* (zusammengestellt wohl erst im 13. Jh.) kann entnommen werden, daß die Singstimme mit Hilfe eines instrumentum musicale zur vox organica ausgebildet wird:

Tales enim qui eiusmodi voces [sc. histrioneas, garrulas, alpinas sive montanas, tonitruantes vel sibilantes etc.] habent, et carent modo naturali, quia nec aliquando exercitati alicuius instrumenti musicalis artificio, et ideo aptam flexibilitatem vocis non valent habere ad neumas... Nos igitur sic stemus in disciplina psallendi, ut... dulci melodia, nectareo iubilo, organica voce et ineffabili laetitia iubilemus Deo creatori nostro (GS I, 8 af.).

Allerdings dürfte organicus auch in Verbindung mit vox gelegentlich in einem allgemeiner wertenden Sinne gebraucht worden sein, der stimmlichen Wohlklang mit einschließt; so kann in dem folgenden Text aus der Hs. Monte Cassino 318 (2. Hälfte 11. Jh.) der Begriff der vox organica schwerlich auf den quadrivial-theoretischen Aspekt eingeengt werden:

[cantores] voces fervorem sancti amoris, quasi omnes insimul unus spiritus et una fides... quasi unum corpus ecclesiae in totidem membris cum organicis vocibus modulantes laudem deo reddunt, patri ac filio et spiritui sancto (p. 22).

Nach Boncompagno da Signa entbehren diejenigen oratores eines instrumentum organicum, die nach ihrer stimmlichen Konstitution wie folgt beschrieben werden:

Rhetorica novissima (1235): Rauci siquidem, trauli et habentes crossa labia et longos dentes, poliposas nares, debile plectrum et esophagum obtusum iocunde pronuntiare non ualent neque uenustatem ostendere in loquendo (nach Vecchi, Quadrivium IV, 1960, 67, Anm. 1).

IV. (1) Aus welchem Grunde organum zum Terminus technicus der frühen Mehrstimmigkeitslehre gewählt worden ist und auf welches Merkmal der frühen Mehrstimmigkeit sich dieser bezieht, kann nur einigen mehr oder weniger indirekten Äußerungen entnommen werden. Wenn im *Kölner Organum-Traktat* (um 900) Töne in Terz- und Sekund-Distanz zum Cantus als „abusiuum organum" bezeichnet werden, da hier die „naturalia spacia" fehlten, so kann sich dieses negative Urteil nur auf die Verwendung der Benennung organum beziehen, da ja das Bilden dieser Zusammenklänge ausdrücklich gelehrt wird:

Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis. terciana et secundana etiam conlatione per quedam membra abusiuum organum ponimus (ed. Waeltner 23, 4–7);

nicht Terz- und Sekund-Zusammenklänge selbst sind also „mißbräuchlich", sondern ihre (genauer: der hinzutretenden Töne) Benennung als organum. Diese Benennung ist demnach den symphonen Zusammenklängen diatessaron und diapente vorbehalten, die beide in der organum-Definition der Fassung Schlettstadt angeführt werden, obwohl der anschließende Text nur noch das Quartenorganum lehrt:

Diaphonia vel organo dupliciter uti possumus, id est vel per diapente vel per diatessaron. Sed organum per diatessaron ex eadem symphonia constat naturaliter derivari (nach Handschin, AMl XIV, 1942, 21);

naturalia spacia wären – nach dialektischer Terminologie – die dem organum-Begriff gemäßen Intervalle.

Das gleiche Begriffsverständnis läßt auch eine Passage aus dem *Pariser Organum-Traktat* (10. Jh.) erkennen:

...antequam particula eius locum transcendat Δ. profecto organum legitimum silet. si non ultra quam ad B secundum supra terminum pertingit. ibi similiter responso organi caret. Vbi uero trium spatiorum fuerit a terminali suo. ibi primus qui terminali proximus x subest. quarta collatione organum dicitur (ed. Waeltner 49, 6–11);

nicht die hinzutretende Stimme selbst „schweigt" bzw. „fehlt", sondern bei den durchaus real zu bildenden Sekund- und Terz-Zusammenklängen handelt es sich nicht um organum im strengen Sinne des Wortes; dies ist erst bei „quarta collatio" der Fall.

Deutlicher äußert sich der Autor eines Textes über die mensuratio fistularum (10. Jh.), der in unmittelbarem Zusammenhang mit dem *Kölner Organum-Traktat* in der Schlettstadter Quelle überliefert ist: zwar werde die hinzutretende Stimme auch in Sekund- und Terz-Distanz zum Cantus gefunden, doch wird dieses organum nicht als „naturale", als dem Begriff von organum gemäß, bezeichnet. Musikalisch freilich wird diese gewissermaßen „begriffswidrige" Führung der Stimme damit entschuldigt, daß die nicht-symphonen Zusammenklänge ja nicht um ihrer selbst willen gebildet würden, sondern sich beim stufenweisen Erreichen des Einklangs an Einschnitten zwangsläufig ergäben:

Quod vero organum invenitur in secunda et tertia fistula similiter sicut in quarta et quinta, non naturale hoc dicitur, sed propter fines erit, qui dividuntur in cola et commata... (ed. Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum* I, 94: 8a).

In einem sehr ausführlichen Vergleich hat, wohl zum letzten Mal in der Musikgeschichte, der Autor des Prosateils des *Mailänder Organum-Traktats* (um 1100) dieses Begriffsverständnis dargelegt und gerechtfertigt: der eine Begriff des organum ist naturale, der andere remotum a natura. Naturale ist dasjenige, dem es als einem und demselben abwechselnd zukommt, zwei immediata (unvermittelte Gegensätze) unter dem (Begriff) organum zu sein und nicht zu sein, nämlich Quinte und Quarte; wie beim Menschen, dem als einem und demselben abwechselnd zukommt, unter dem (Begriff) Lebewesen zwei immediata zu sein und nicht zu sein, nämlich gesund und krank. Remotum a natura ist, wem keines von beiden (immediata) zu sein zukommt, wie etwa das Bild eines wirklichen Lebewesens und der tote Mensch, denen weder zukommt gesund noch krank zu sein unter dem (Begriff) Lebewesen. Deshalb ist ein solches organum kein organum. Ein Widerspruch in sich selbst ist das. Denn jedesmal wenn etwas einem der zwei immediata nicht untergeordnet wird, dann wird es auch dem nicht untergeordnet, dem die immediata zugehören, es sei denn durch Ähnlichkeit: in der Weise wie das Bild eines wirklichen Lebewesens der Mensch als Gemälde und als Leichnam ist (nach Zaminer, *Ad organum faciendum*, 53):

Significatum organi aliud naturale aliud remotum a natura. Naturale est illud cui uicissim duo immediata contingit eidem esse et non esse sub organo. uidelicet diapente et diatessaron. veluti homini cui uicissim contingit eidem esse et non esse duo immediata sub animali. uidelicet sanum et egrum. Remotum a natura est. cui nullum alterum contingit esse. utpote instar ueri animalis et mortuus homo. quibus non contingit esse sanum neque egrum sub animali. Quapropter tale organum non est organum. Oppositio autem est in adiecto. Nam quotienscumque aliquid non supponitur alicui duorum immediatorum. nec illi supponitur cui sunt immediata. Sed tale organum nulli supponitur. ergo non est organum nisi per simile. Quemadmodum instar ueri animalis est homo. pictura et cadauer (ed. Zaminer 49, 9–17);

für den Autor sind mit dem Begriff des organum die symphoniae diapente und diatessaron ebenso untrennbar verbunden wie mit dem Begriff des Lebewesens Gesundheit und Krankheit: ein Lebewesen, das nicht entweder gesund oder krank ist, ist entweder nur ein Bild oder tot, also einem Lebewesen allenfalls ähnlich. Und so erfüllt auch ein mehrstimmiger Gesang, der sich nicht ausschließlich in Quinten und Quarten bewegt, nicht mehr den strengen Begriff von organum, genauer: ein Zusammenklang, der nicht einem der beiden immediata untergeordnet werden kann, ist kein organum; ihn dennoch organum zu nennen, ist ein Widerspruch in sich.

Wahrscheinlich will sogar schon der Autor der *Scolica Enchiriadis* (etwa gleichzeitig mit der *Musica Enchiriadis*) dieses gleiche Begriffsverständnis zum Ausdruck bringen, wenn er in Zusammenhang mit dem Singen in parallelen Quinten erklärt:

principalem enim vocem absolutam cantionem dico, organalem vero, quae huic subiungitur symphoniae ratione (GS I, 186af.);

über die bloße Feststellung des symphonen Abstandes zwischen vox principalis und organalis hinaus könnte mit diesen knappen Worten zugleich gesagt sein, daß die hinzutretende Stimme gerade deshalb vox organalis heiße, weil sie nicht irgendwie, sondern in symphonem Verhältnis der vox principalis „untergebunden" wird. Das Äquivalent für organum bzw. vox organalis: cantilena symphoniaca in der *Musica Enchiriadis* (GS I, 169b) würde dieses entscheidende Definitionsmerkmal dann sogar ins Wort erheben. Ein anon. Autor wohl noch des 10. Jh. schreibt im Anschluß an seine Begriffserklärung von symphonia und diaphonia sogar ausdrücklich: „organum, quod supra consonantiam diximus", und die Orgel führt seiner Meinung nach den Namen organum deshalb zu Unrecht, weil sie weder in der Quarte „succiniert" noch in der Quinte „conciniert" (zit. I. (3) (a)).

So spricht eine Reihe von Texten dafür, daß der Mehrstimmigkeits-Terminus organum und seine Familie sich speziell auf das SYMPHONE VERHÄLTNIS zwischen vorgegebenem Cantus und hinzutretender Stimme beziehen. Damit wäre eine direkte Verbindung mit dem seit der Spätantike im Adjektiv organicus nachgewiesenen theoretischen Wertaspekt der auf symphonen Beziehungen beruhenden mathematischen Exaktheit und theoretischen Sicherheit, konkret: der rationalen Tonmessung, hergestellt. Denn nicht nur sind in der frühen Mehrstimmigkeit als Voraussetzung für das Zusammenpassen der Stimmen die einzelnen Tonstufen notwendig exakt abgemessen (schon dieser Tatbestand allein rechtfertigt ihre Einstufung als organicum melos), sondern die symphonia, das temperamentum modulationis (Isidor, *Etymologiae* III, 20, 3), tritt sogar selbst simultan „zusammenklingend" hörbar in Erscheinung; und dieses Faktum ist es, von dem her die frühe Mehrstimmigkeitslehre ihre Terminuswahl allem Anschein nach begründet.

Bezieht sich der Terminus organum aber theoretisch wertend auf das symphone Verhältnis, so wird auch verständlich, daß er gleicherweise für einen zur vox principalis hinzutretenden EINZELNEN TON, für eine hinzutretende GANZE STIMME (cantio, cantilena) und auch für

das GANZE MEHRSTIMMIGE GEBILDE gebraucht werden konnte. Problematisch wurde er allerdings schon in dem Augenblick, in dem die Praxis vom reinen Parallelsingen abging; denn nun bestand die vox organalis nicht mehr ausschließlich aus symphon zusammenklingenden Tönen, so daß der Name organum streng genommen nicht mehr für die ganze Stimme bzw. das ganze Gebilde gelten konnte. Offenbar hatte sich aber die Bezeichnung organum insbes. für die ganze hinzutretende Stimme zu diesem Zeitpunkt im allgemeinen Sprachgebrauch so weit durchgesetzt, daß man lieber nicht-symphone Zusammenklänge als Ausnahmen vom streng theoretisch definierten organum-Begriff akzeptierte als diesen Terminus und seine Familie selbst aufzugeben oder auch seine Verwendung einzuschränken und die Terminologie damit nicht unerheblich zu komplizieren. Auch die zit. Autoren machen nur auf das terminologische Dilemma aufmerksam, ohne eine Alternative vorzuschlagen.

Da nun die reale Mehrstimmigkeit mit ihrer zunehmenden Verwendung nicht-symphoner Zusammenklänge immer weniger den strengen organum-Begriff erfüllte, dennoch aber weiterhin organum hieß, nahm auch das Wissen um die einstigen Gründe dieser Benennung offenbar nach und nach ab und dürfte im Laufe des hohen Mittelalters gänzlich verlorengegangen sein (auch der dialektische Aufwand, zu dem sich der Autor des *Mailänder Traktats* genötigt sah, läßt dies vermuten; immerhin beschränken sich die organum-Definitionen bis um 1100 auf die Nennung der beiden symphoniae diapente und diatessaron). Erstmals im *Berliner Traktat B* (12. Jh.) werden auch die beiden Terzen in die organum-Definition einbezogen:

Organum est uox sequens precedentem sub celeritate diapente uel diatessaron uel dittoni uel semidittoni (ed. Eggebrecht 159, 7f.).

(2) War das Wissen um die theoretisch wertende Aussage von organum im hohen Mittelalter verlorengegangen, so mußte dem zentralen Terminus der Mehrstimmigkeitslehre ein neuer Sinn abgewonnen werden. Dies versucht mittels ETYMOLOGIZATIO erstmals Johannes Affl.:

De musica (um 1100): Qui canendi modus [sc. diaphonia] vulgariter organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur (CSM 1, 157: XXIII, 3).

Ob Johannes eine „Ähnlichkeit" allgemein mit einem Instrument (das griech. ‚organum' heißt) oder speziell mit der Orgel meint, ist nicht klar zu erkennen. Es muß deshalb vermutet werden, daß es ihm allein um eine abstrakt-formale Legitimation des unverständlich gewordenen Terminus organum als Name der Mehrstimmigkeit mittels etymologizatio zu tun ist, ohne daß er selbst die nur vage angedeutete Analogie konkretisieren könnte. Allem Anschein nach hat die fragwürdige etymologizatio des Johannes Affl. auch andere Autoren kaum überzeugen können. Schon der Anon. Schneider, der sonst fast alle einschlägigen Ausführungen von Guido und Johannes kompiliert, verzichtet auf ihre Wiedergabe, und selbst in der *Summa musicae* wird darauf nicht Bezug genommen, sondern eine neue Etymologie vom organum vocale her gebildet (s. I. (2)). Lediglich Jacobus Leod. geht noch auf des Johannes Affl. organum-Etymologie ein; aber auch er scheint Bedenken zu haben: in seinem Zitat schwächt er similitudo zu suavitas ab und verzichtet somit auf die Konstatierung einer sachlich verbindlichen Analogie zwischen Mehrstimmigkeit und Musikinstrument. Der Dürftigkeit dieser Aussage wohlbewußt, läßt er ihr eine andere organum-Etymologie vorangehen, die vollends erkennen läßt, wie schwer es gefallen ist, organum noch als Namen der Mehrstimmigkeit zu verstehen und zu erklären: denn diese nur scheinbare etymologizatio (organum = duplex modulatio) ist einfach von diaphonia usurpiert und hat weder mit dem ursprünglichen organum-Begriff noch auch mit dem (für die mittelalterliche etymologizatio entscheidend wichtigen) Wortklang etwas zu tun:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Et hec sonorum simul facta prolatio organum vulgariter appellatur, tum quia organon grece, duplex modulatio dicitur latine, tum quia vox hominis apte concordans et dissonans suavitatem exprimit instrumenti quod vocant organum (CS II, 387a).

(3) Als übergeordneter Terminus blieb organum (auch cantus organicus, cantus organi) bis ins späte Mittelalter GENERALBENENNUNG FÜR ALLE MEHRSTIMMIGKEIT (Belege in BzAfMw V, 48, Anm. 29), die seit etwa der Mitte des 13. Jh. allerdings zusehends durch den Ausdruck musica mensurabilis abgelöst wurde. Johannes de Garlandia führt organum noch als „seine" Generalbenennung an für das, was auch schon musica mensurabilis heißt:

De mensurabili musica (um 1240): ... nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili [sc. musica], quae organum quantum ad nos appellatur, prout organum generaliter dicitur ad omnem mensurabilem musicam (ed. Reimer I, 1).

Bereits Franco von Köln geht in seiner Mehrstimmigkeits-Klassifikation nur noch vom Ausdruck musica mensurabilis aus, dem organum als Spezialterminus für eine musica partim mensurabilis (s. IV. (4)), daneben für jedweden cantus ecclesiasticus tempore mensuratus (s. V. (1)) untergeordnet wird:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim mensurabilem. Simpliciter est discantus... Partim mensurabilis dicitur organum pro tanto, quod non in qualibet parte sua mensuratur. Et sciendum, quod organum dupliciter sumitur, proprie et communiter. Est enim organum proprie sumptum organum duplum, quod purum organum appellatur. Communiter vero dicitur organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus (ed. Cserba 231, 17–25).

(4) Da das Wort organum seit dem frühen Mittelalter als zentraler Terminus der Mehrstimmigkeitslehre eingeführt war, in seiner spezifischen Aussage aber schon im hohen Mittelalter nur noch selten verstanden worden ist, war es leicht, es im 12. Jh. der neuen MELISMATISCHEN MEHRSTIMMIGKEIT ÜBER HALTETÖNEN, insbes. deren OBERSTIMME, als Benennung zuzuordnen, während die Bewegung Ton gegen Ton weiterhin diaphonia hieß; allerdings wurde diaphonia schon seit dem 12. Jh. durch das lat. Übersetzungswort → discantus ersetzt (das wie organum auch speziell für die Oberstimme im Note-gegen-Note-Satz gebraucht wurde), wie zwei Quellen wohl noch des 12. Jh. bezeugen:

Anon. Schneider: Item consideranda est differentia inter discantum et organum. Discantus namque tantum in simplicibus notis vel neumis discurrit; organum vero tum in simplicibus, tum in diversis (ed. Schneider 117);

Anon. A. de Lafage: Inter discantum vero et organum hoc interesse probatur, quod discantus aequali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiarum respondet aut compositio facit unisonum. Organum autem non aequalitate punctorum sed infinita multiplicitate ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat in aliqua, ut dictum est, consonantiarum, aut cum cantu debet incipere et inde modulando vel lasciviendo, prout oportuerit et organizator voluerit, vel ascendere superius vel inferius descendere... (ed. Seay, Ann.Mus. V, 1957, 35: XV, 10f.).

Seit dem 12. Jh. wird organum also sowohl als Benennung des genus (Mehrstimmigkeit) als auch als Benennung einer species (Halteton-Satz, insbes. dessen melismatische Oberstimme) gebraucht.

(5) Mit der Erweiterung des mehrstimmigen Satzes zur Drei- und Vierstimmigkeit und der allmählichen Einführung eines streng proportionalen Rhythmus seit der 2. Hälfte des 12. Jh. insbes. durch die Schule von Notre-Dame komplizierte sich die Terminologie, zumal da das Bestreben vorherrschte, möglichst an dem herkömmlichen Vokabular festzuhalten und die verschiedenen neuen Aspekte nur durch SPEZIFIZIERENDE BEIWÖRTER gegeneinander abzugrenzen.
Für Johannes de Garlandia scheint der Tenor-Halteton als Merkmal bei der organum-Benennung im Vordergrund zu stehen: den rhythmisch-proportional nicht streng gemessenen zweist. Halteton-Satz nennt er organum per se, den (schon um des Zusammenhalts der Oberstimmen willen notwendig rhythmisch exakt durchorganisierten) drei- und vierst. Halteton-Satz organum cum alio:

op. cit.: Organum in speciali dicitur dupliciter: aut per se aut cum alio (ed. Reimer XIII, 3);

der Zusatz „per se" bringt zum Ausdruck, daß es sich hierbei um das organum „für sich", also das eigentliche organum handle, das sich aus Tenor-Haltetönen und einem melismatischen, rhythmisch nicht streng proportional festgelegten Duplum zusammensetzt; der Zusatz „cum alio" ist im Sinne von „cum alio cantu" zu verstehen: hier tritt zu dem zweist. Halteton-Satz noch eine weitere Stimme (oder auch mehrere Stimmen) hinzu. Ausführlicher geht der Anon. St. Emmeram (1279), der sich eng an Lehre und Terminologie des Johannes de Garlandia anschließt (allerdings verwendet er das Adjektiv specialis nur in Zusammenhang mit dem zweist. organum), auf den Unterschied ein: sobald das zweist. organum mit einer weiteren Stimme verbunden wird, wird das ganze mehrst. Gebilde unter das rhythmische Gesetz des discantus gezwungen:

Ostenso superius qualiter organum speciale siue duplex per se positum reperitur, in hoc loco uult actor ostendere, quomodo et qualiter cum alio copulatur, dicens quod quociensconque cum alio organo fit repertum, coartatur habitudine regulari et discantus modum et ordinem induit proportionaliter in omnibus et importat (ed. Sowa 130, 22-27).

Nicht zu verwechseln ist dieser Sprachgebrauch mit einer Formulierung im anon. *Vatikanischen Organum-Traktat* (Niederschrift frühes 13. Jh.):

...nihil ualet organum per se nisi aliquis cantus sit cum organo. vnde omne organum debet esse cum cantu uel ad diatessaron uel ad diapente... (ed. Zaminer 185, 4-6);

denn hier steht cantus für die vorgegebene (Tenor-)Melodie, organum nur für die hinzutretende Stimme: „für sich" allein hat letztere keine selbständige musikalische Bedeutung; vielmehr bleibt sie von dem sie bedingenden cantus abhängig.
Für den im Notre-Dame-Repertoire außerdem noch vertretenen modalrhythmischen zweist. Halteton-Satz allerdings gebraucht Johannes de Garlandia den (in diesem Sinne erstmals bei ihm nachgewiesenen) Terminus → copula (IV.).
Bei Franco spielt der rhythmische Charakter bei der Mehrstimmigkeits-Klassifikation gar keine Rolle mehr, da für ihn alle Mehrstimmigkeit (von den Tenor-Haltetönen abgesehen) als rhythmisch-proportional gemessen gilt. So faßt er organum per se und copula im Begriff des organum purum zusammen und definiert copula neu; ähnlich wie bei Johannes de Garlandia der Zusatz „per se", soll auch das Adjektiv purus zum Ausdruck bringen, daß der zweist. Halteton-Satz das „reine", das eigentliche organum sei:

op. cit.: Organum proprie sumptum est cantus non in omni parte sua mensuratus. Sciendum, quod purum organum haberi non potest nisi super tenorem, ubi sola nota est in unisono, ita ut quando tenor accipit plures notas simul, statim est discantus (ed. Cserba 258, 5-9).

Auch läßt er proprie (vielleicht unter Rückgriff auf den Sprachgebrauch des 12. Jh. vor Entwicklung der Drei- und Vierstimmigkeit) die Verwendung von organum nur für den zweist. Halteton-Satz gelten; unter dem discantus ecclesiasticus, der nur improprie ‚organum' genannt werde, ist wohl in erster Linie die drei- und vierst. Choralbearbeitung zu verstehen (‚discantus' ist diese deshalb, weil die modalrhythmischen Oberstimmen unter sich einen eigenen discantus-Satz bilden):

Cum littera et sine fit discantus in conductis et discantu aliquo ecclesiastico, qui improprie organum appellatur (ed. Cserba 252, 9-11).

Der Anon. 4 (späteres 13. Jh., nach Franco), der sich zwar der Lehre des Johannes de Garlandia anschließt, terminologisch aber eher auf Franco fußt, scheint diesen Satz in seiner Auseinandersetzung mit dem verbum aequivocum organum aufzugreifen:

...quandoque dicitur alio modo ut in organo triplo, quamvis improprie, ut in *Posui adiutorium* in triplo (BzAfMw IV, 70, 29-31, mit Zitatnachweisen).

Die mehr als zweist. Choralbearbeitungen heißen nach der Stimmenzahl schlicht triplum, quadruplum:

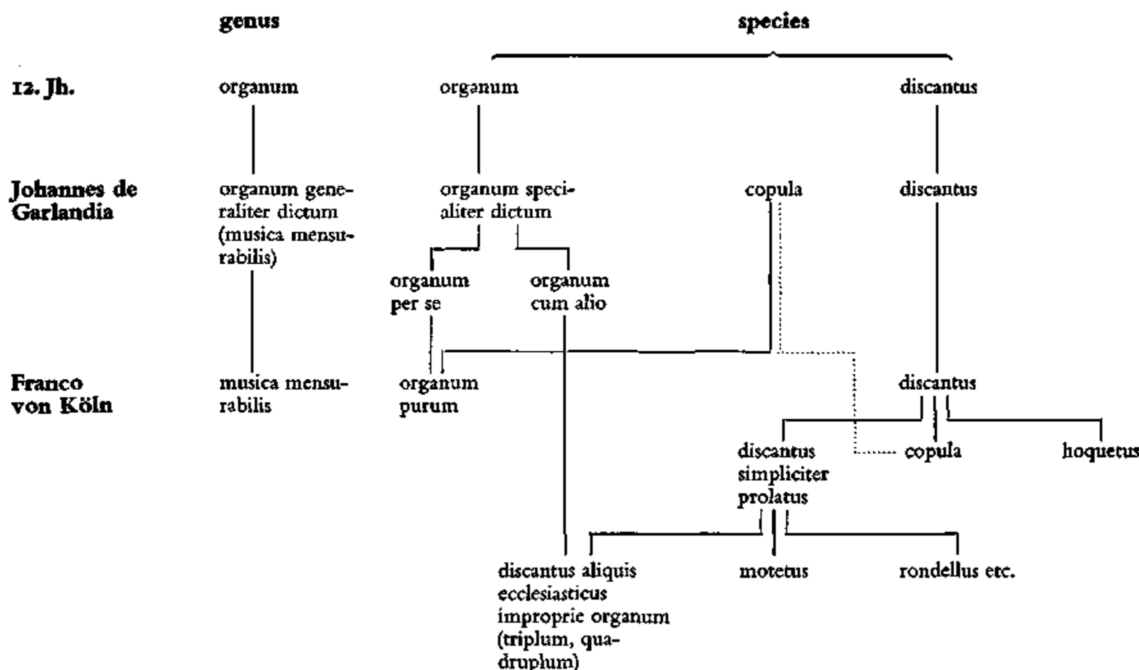
Anon. 4: Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut *Viderunt*, *Sederunt*...; similiter et tripla plurima nobilissima sicut *Alleluia Posui adiutorium*, *Nativitas* etc. (BzAfMw IV, 46, 12-14).

Eine nochmals andere, offenbar singuläre Einteilung der Mehrstimmigkeit bietet eine wohl späte (vielleicht erst von Hieronymus de Mor. verfaßte) Passage der *Discantus positio vulgaris* (wohl spätes 13. Jh.); ihr Autor gebraucht duplex organum für den Halteton-Satz, pure organum für das, was gewöhnlich discantus heißt; ob sich das Wort duplex auf die Zweistimmigkeit des ganzen Satzes oder, wie es den Anschein hat, des Oberstimmensatzes über den Haltetönen bezieht (also realiter auf eine dreist. Komposition), muß wohl offen bleiben:

Duplex organum est idem in prosis non autem in notis, eo quod ductae longae sunt in tenore; in discantu vero duplex et a primo diversus consonus cantus.

Pure organum est, quando cuilibet notae de plano cantu ultra mensuram existenti correspondent de discantu duae notae, longa scilicet et brevis vel his aliquid aequipollens, ut superius est ostensum (ed. Cserba 193, 1–7).

Die entscheidenden Etappen der Begriffsdifferenzierung können wie folgt schematisch dargestellt werden:



Insgesamt läßt der uneinheitliche Sprachgebrauch von organum nebst Beiwörtern in der satztechnischen Terminologie des 13.Jh. erkennen, daß das Wort organum aus sich heraus nichts mehr über die jeweils mit ihm benannte species der Mehrstimmigkeit aussagte. Ausgangspunkt der Begriffsprägungen war wohl nur noch der Sprachgebrauch des 12.Jh. gewesen, der sich seinerseits wahrscheinlich erst nach dem Abbruch der originären Begriffstradition hatte durchsetzen können (s. IV. (4)). Irritierend mag gewirkt haben, daß organum zugleich noch immer als Generalbenennung für alle Mehrstimmigkeit verwendet wurde (s. IV. (3)), und daß sich die terminologisch zu berücksichtigenden kompositorischen Kategorien selbst nicht nur vermehrten, sondern auch ihrerseits einander ablösten: so war seit dem späteren 13.Jh. eine nicht streng proportional gemessene Rhythmik nur noch für die konservativen Autoren ein Problem. Da nun der Terminus organum seit dem 12.Jh. überwiegend speziell auf den Halteton-Satz bezogen war und blieb, wurde er als Terminus technicus der Satzlehre schließlich in dem Maße entbehrlich, in dem die mehrst. Komposition den discantus bevorzugte. Diese Entwicklung bahnt sich im frühen 13.Jh. an und ist gegen Ende des Jh. mehr oder weniger abgeschlossen. Schon die Ausführungen zum organum bei Odington (*De speculatione musice* [um 1300], CS I, 245b–246b) und Jacobus Leod. (*op. cit.*, CS II, 385b ff.) haben stark retrospektiven Charakter, im *Quartum principale* (spätes 14.Jh., CS IV, 297a f.) wird praktisch nur noch Franco exzerpiert und leicht paraphrasiert.

V. (1) Im Zuge der Differenzierung der ersten spezifisch mehrst. Gattungen (die nicht mehr als bloße mehrst. Ausschmückungen einst. Gattungen verstanden werden) wird organum, nachweislich seit etwa dem letzten Drittel des 13.Jh., auch speziell als GATTUNGSBEZEICHNUNG BES. FÜR DIE LITURGISCHE MEHRSTIMMIGKEIT verwendet. Dieser Sprachgebrauch ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, daß die nunmehr in getrennten Hss.-Abteilungen überlieferten Conductus und Motetten auch im Musikschrifttum bei ihren Gattungsnamen genannt wurden, so daß auch für die Gattung der zwei- bis vierst. Choralbearbeitung eine übergreifende Benennung gefunden werden mußte. Hierfür dürfte sich das Wort organum in bes. Weise angeboten haben: zum einen war die Setzweise über Haltetönen von der Schule von Notre-Dame überwiegend in den Choralbearbeitungen gepflegt worden; zum andern war auch der traditionelle Sprachgebrauch von organum speziell für geistliche und liturgische Gesänge noch immer bekannt, wie der Anon. 4 bezeugt (s. II. (2) u. (3)) und wie auch aus der IV. (3) zit. Passage aus Francos *Ars cantus mensurabilis* hervorgeht, wo auf den speziellen Sprachgebrauch von organum für jeden cantus ecclesiasticus tempore mensuratus hingewiesen ist.

Die letzte Tatsache mag dazu beigetragen haben, daß noch um 1300 organum auch als übergreifende Gattungsbezeichnung für Choralbearbeitung und Conductus genannt wird; für Johannes de Grocheo steht allerdings die technische Gemeinsamkeit der Eintextigkeit (im Unterschied zur mehrtextigen Motette) im Vordergrund (vgl. auch das zweite Franco-Zitat in Abschnitt IV. (5)):

Musica (um 1300): Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus, unum tantum habens dictamen vel discretionem syllabarum... Cantus iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum, puta ecclesiasticum fundatur. Qui in ecclesiis et locis sanctis decantatur ad dei laudem et reverentiam summitatis. Et cantus iste appropriato nomine organum appellatur. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum. Qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari. Et ex his nomen trahens appropriato nomine conductus appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc organum dicunt, et sic communis est eis descriptio supradicta (ed. Rohloff 56, 37–57, 2);

der etymologisierende Hinweis auf weltliche Feste trifft nicht die Herkunft des conductus-Begriffs und somit auch nicht den Ursprung des referierten Sprachgebrauchs. Ob der Anon. St. Emmeram im folgenden Beleg unter organum speziell die Choralbearbeitung verstanden wissen will oder den Conductus mit einschließt, ist kaum sicher zu klären:

op. cit.: Quod autem ditonus et semiditonus in concordantiarum numero debeant collocari, patet per cantus musicos approbatos, in quibus sepius sunt reperti, sicut patet in triplo de *Che sunt amoretes*; *Diex ou pourrai ie trouer* et in multis aliis cantibus tam organis quam motellis... (ed. Sowa 117, 27–31);

eindeutig die Choralbearbeitung meint Lambertus, da der Conductus sich nicht auf plana musica gründet:

Tract. de musica (vor 1279): ...perfecta figura in uno corpore... nunquam duplaretur, nisi quod sive in compositione sive in ordinatione tenoris plana musica frangatur, super quam omnes motelli et omne organum fundari tenentur (CS I, 272a f.).

Alle drei großen Gattungen des Notre-Dame-Repertoires sind nebeneinander im Alfredus-Nachtrag, in der unter dem Namen Bedas überlieferten Lambertus-Fassung und beim Anon. 2 CS I angeführt:

Practica artis musicae, Nachtrag (wohl nach 1271): Sciendum est, quod in notulis pro exigentia motellorum, conductorum et organorum tripliciter consideratur tempus... (ed. Kromolicki, S. V);
Lambertus [Pseudo-Beda], *op. cit.*: Partes... practicae sunt tres, scientia de gravi sono et scientia de medio et scientia de acuto; et de his tractat ostendendo utilitates et comparationes eorum inter se et quomodo ex his componuntur motelli seu conducti vel organa (MignePL XC, 921 D f.);
Anon. 2 (um 1300): ...in mensurabili musica illud videmus, quod tenor moteti vel organi vel conducti stat in bfa♮mi... (CS I, 310b).

Als Gattungsbezeichnung für die Choralbearbeitung begegnet organum vereinzelt noch einmal um 1340 in dem anon. *Compendium totius artis motetorum*:

...rubedo signat alienam musicam sicut in istis organis in *Vox exultationis* et in *Propter veritatem* et in multis aliis (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 38).

(2) Seit dem früheren 14. Jh. hat der Terminus organum (von den IV. (3) angeführten recht peripheren Ausnahmen und der Instrumentennomenklatur abgesehen) praktisch KEINE AKTUELLE AUFGABE MEHR zu erfüllen. Der Halteton-Satz ist obsolet geworden, und als Gattungsbezeichnung hatte sich das Wort organum allem Anschein nach so fest mit der das liturgische Repertoire des 13. Jh. beherrschenden Notre-Dame-Choralbearbeitung verbunden, daß es nicht mehr in neuem Zusammenhang aufgegriffen wurde, als deren Überlieferung stagnierte und die liturgische Mehrstimmigkeit sich der Komposition von Ordinariums-Gesängen zuwandte. Deutlich geht das schwindende Interesse an Begriff und Sache von organum aus der weiteren Überlieferung des V. (1) zit. Satzes des Anon. 2 CS I hervor: in der (allerdings erst im frühen 15. Jh. geschriebenen) Philippe de Vitry-Quelle Rom, Bibl. Vat., Barb. 307, sind organum und conductus durch rondellus ersetzt:

... in mensurabili musica illud videmus, quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in bfa♮mi... (CSM 8, 22: XIV, 3).

Lit.: H. ABERT, Die Musikanschauung d. Mittelalters u. ihre Grundlagen, Halle/S. 1905; FR. LUDWIG, Die liturgischen Organa Leonins u. Perotins, in: Riemann-Fs., Lpz. 1909; J. HANDSCHIN, Zur Gesch. d. Lehre vom Organum, ZfMw VIII, 1925/26; DERS., Die Musikanschauung d. Johannes Scotus (Erigena), DVjs V, 1927; DERS., Aus d. alten Musiktheorie II: Orgel u. Organum, AMl XIV, 1942; DERS., Réflexions sur la terminologie, RBM VI, 1952; H. G. FARMER, The Organ of the Ancients from Eastern Sources, London 1931; W. APEL, Early History of the Organ, Speculum XXIII, 1948; THR. G. GEORGIADES, Musik u. Sprache. Das Werden d. abendländischen Musik dargestellt an d. Vertonungen d. Messe (Verständliche Wiss., Bd. 50), Bln, Heidelberg, Göttingen 1954; DERS., Sprache, Musik, schriftliche Musikaufzeichnung, AfMw XIV, 1957; W. G. WAITE, The Rhythm of Twelfth-Cent. Polyphony. Its Theory and Practice (Yale Studies in the History of Music, Vol. II), New Haven 1954; DERS., The Era of Melismatic Polyphony, in: Kgr.-Ber. New York 1961, Vol. I, Kassel usf. 1961; A. HUGHES, The Birth of Polyphony, in: NOHM II, London, New York, Toronto 1954; H. HUSMANN, Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit (Das Musikwerk, Bd. 9), Köln 1955; DERS., Das Organum vor u. außerhalb d. Notre-Dame-Schule, in: Kgr.-Ber. Salzburg 1964, Bd. I, Kassel usf. 1964; Symposiumsber. in Bd. II, 1966; E. L. WAELTNER, Das Organum bis z. Mitte d. 11. Jh., Diss. Heidelberg 1955 (maschr., Druck als Bd. 13 d. Münchner Veröff. z. Musikgesch. in Vorb.); DERS., ‚Organicum melos' u. Ablehnung d. ‚organicum melos'-Stelle d. Iohannes Scottus als Zeugnis f. Mehrstimmigkeit, Vortrag, gehalten im Winter-Semester 1964/65 in Freiburg i. Br. (Druck als Abh. d. Musikhist. Kommission d. Bayer. Akad. d. Wiss. in Vorb.); W. KRÜGER, Aufführungsprakt. Fragen d. frühen Mehrstimmigkeit, Mf IX, X, XI, 1956–1958; DERS., Die authentische Klangform d. primitiven Organum (Musikwiss. Arbeiten, Bd. 13), Kassel u. Basel 1958; H. H. EGGEBRECHT, „Diaphonia vulgariter organum", in: Kgr.-Ber. Köln 1958, Kassel usf. 1959; DERS., mit FR. ZAMINER, Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit (Neue Studien z. Musikwiss., Bd. III), Mainz 1970; FR. ZAMINER, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 2), Tutzing 1959; E. NIEBEL, Unters. über d. Bedeutung d. geometrischen Konstruktion in d. Antike (Kantstudien, Ergänzungsh. LXXVI), Köln 1959; BR. STÄBLEIN, Zur Frühgesch. d. Sequenz, AfMw XVIII, 1961; DERS., „Gregorius Praesul", der Prolog z. röm. Antiphonale. Buchwerbung im Mittelalter, in: Musik u. Verlag. Fs. K. Vötterle, Kassel usf. 1968; DERS., Die Gesänge d. altröm. Graduale Vat. lat. 5319 (Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. II), Kassel usf. 1970, Einführung; K. v. FISCHER, Die Rolle d. Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn d. 13. Jh., AfMw XVIII, 1961; TH. GÖLLNER, Formen früher Mehrstimmigkeit in dtsch. Hss. d. späten Mittelalters (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 6), Tutzing 1961; E. JAMMERS, Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom u. im Frankenreich. Der Choral als Musik d. Textaussprache (Abh. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Jg. 1962, 1. Abh.), Heidelberg 1962; L. ELFVING, Etude lexicographique sur les séquences limousines (Acta Univ. Stockholmiensis, Studia Lat. Stockholmiensia, Vol. VII), Uppsala 1962; E. FR. FLINDELL, Der Terminus Organum in d. frühen Introitus-Tropen, Mf XVIII, 1965; G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer, Amsterdam 1967; FR. RECKOW, Der Musiktraktat d. Anon. 4, Teil II: Interpretation d. Organum purum-Lehre, BzAfMw V, Wiesbaden 1967; DERS., Das Organum, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift L. Schrade, 1. Folge, Bern u. München 1971; DERS., Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitr. z. Bedeutung d. „Instrumentalen" in d. spätantiken u. mittelalterlichen Musiktheorie, Forum Musicologicum I, 1972; J. W. MCKINNON, Mus. Instr. in Medieval Psalm Commentaries and Psalters, JAMS XXI, 1968; D. SCHUBERTH, Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstr., insbes. d. Orgel, in d. frühmittelalterlichen Gottesdienst (Veröff. d. Evang. Ges. f. Liturgieforschung, H. 17), Göttingen 1968; A. HOLSCHNEIDER,

Die Organa von Winchester. Studien z. ältesten Repertoire polyphoner Musik, Hildesheim 1968; DERS., Consonancia – cuncta musica. Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers, Cod. Paris Bibl. Nat. fonds latin 9449, Mf XXII, 1969; R. FLOTZINGER, Der Discantussatz im Magnus liber u. seiner Nachfolge. Mit Beitr. z. Frage d. sog. Notre-Dame-Hss. (Wiener Musikwiss. Beitr., Bd. 8), Wien, Köln, Graz 1969; W. ARLT, Ein Festoffizium d. Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen u. mus. Bedeutung, 2 Bde. Köln 1970; W. WIORA, Das vermeintliche Zeugnis d. Johannes Eriugena für d. Anfänge d. abendländ. Mehrstimmigkeit, AMl XLIII, 1971.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1971

Ostinato, obligato

ital. ostinato, hartnäckig, eigensinnig, von lat. obstinatus; franz. obstiné; engl. obstinate; dtsch. obstinat, sowie substantiviert Ostinato;
ital. ob(b)ligato, verpflichtet, gezwungen, von lat. obligatus; span. obbligado, dtsch. obligat;
synonym werden gebraucht ital. pertinace, hartnäkkig, starrsinnig, bzw. pertinacia, Hartnäckigkeit, Starrsinn, von lat. pertinax, franz. contraint, gezwungen, von lat. constrictus, sowie ital. perfidia, Heimtücke, Boshaftigkeit, Treulosigkeit, von lat. perfidia.

I. Der mus. Terminus ostinato kommt im 17. Jh. auf in Verbindung mit verschiedenen Ausdrücken aus dem Bereich der Kontrapunktik.
(1) Seit der Mitte des 16. Jh. werden in Musiktraktaten häufig Sachverhalte wie die ‚hartnäckige' Wiederholung eines rhythmischen oder melodischen Modells in einer kontrapunktischen Gegenstimme beschrieben und mit den Bezeichnungen (a) pertinacia, (b) obligo, obbligo, obligato (c) sowie perfidia angesprochen.
(2) Nach einem singulären Gebrauch des Substantivs ostinatione um die Mitte des 16. Jh. tritt im 17. Jh. ostinato als Synonym der genannten Ausdrücke hinzu.
(3) Im Zusammenhang mit fuga ligata und canon findet im 17. und frühen 18. Jh. auch der Begriff obligato Verwendung.

II. Ein weiter gefaßtes Verständnis des Wortes obligato entwickelt sich im 18. Jh., indem der Aspekt der Gebundenheit nicht mehr nur auf Kontrapunktik bezogen wird, sondern auf den Status von Stimmen im musikalischen Satz generell.
(1) Als mus. Terminus bezeichnet obligato jetzt überwiegend die Hauptstimmen einer Komposition.
(2) Obligato erscheint wohl singulär auch als Satzbezeichnung des Arioso.
(3) Die Ausdrücke obligates Rezitativ und obligates Akkompagnement markieren gegen Ende des 18. Jh. den Ausgangspunkt einer Entwicklung, die in die weitgehende Aufhebung der Trennung von Hauptstimme und Begleitung mündet.

III. Im 19. Jh. wird der Terminus ostinato als Bezeichnungsfragment von basso ostinato verstanden.
(1) Schon im 18. Jh. sprechen Theoretiker im Franz. eine im Baß liegende und beständig wiederholte Melodie mit dem Ausdruck basse contrainte an.
(2) Dtsch. Autoren beziehen den Begriff basso ostinato überwiegend auf Generalbass-Technik.

IV. Im 20. Jh. wird bisweilen der Begriffsumfang des Terminus ostinato erweitert und zur Charakterisierung bestimmter Merkmale mittelalterlicher und aussereuropäischer Musik herangezogen.

I. Der mus. Terminus ostinato kommt im 17. Jh. auf in Verbindung mit verschiedenen Ausdrücken aus dem Bereich der Kontrapunktik.

(1) Seit der Mitte des 16. Jh. wird in Musiktraktaten häufig die ‚hartnäckige' Wiederholung eines rhythmischen oder melodischen Modells in einer kontrapunktischen Gegenstimme beschrieben.

(a) Eine erste Bezeichnung dieser Kontrapunkttechnik ist pertinacia, Hartnäckigkeit. G. Zarlino zielt mit diesem Ausdruck auf die mehrmalige Verwendung desselben melodischen Laufs in einer Stimme, währenddessen die Zusammenklänge mit anderen Stimmen variieren. Dieses Verfahren werde „Far contrapunto con obligo" genannt (siehe unten, I. (3)):

Le Istitutione harmoniche (Venedig 1558) III, Cap. 55: Et perche alle uolte li Musici si sogliono obligare di fare il contrapunto, usando sempre un passaggio, uariando però il concento; il qual modo è detto Far contrapunto con obligo; & tali repliche, o passaggi si chiamano Pertinacie; però quando alcuno si uorrà obligare ad una cosa simile, piglierà un Thema, o passaggio, & incomincierà a fare il contrapunto sopra il proposto Sogetto (228).

Die Verbindung des Wortes pertinacia mit dem Terminus contrapunti ostinati läßt sich noch im 18. Jh. bei J. Mattheson belegen, der damit eine Tonfolge bezeichnet, die mehrmals hintereinander in unterschiedlichen Rhythmisierungen erscheint:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Fast gleichen Schlages sind die *Contrapunti ostinati*, oder *pertinaci*, die eigensinnigen Contrapuncte, worin man sich zwar zu verbinden pfleget, allemahl in dem Gegensatze etliche gewisse erwählte Noten oder Klänge in eben demselben Ton hören zu lassen; doch mit dem Unterschiede von den übrigen Gattungen, daß iederzeit eine veränderte Geltung der Noten oder ein neuer *Rhythmus* vernommen werde. Nicht eben so nach der Reihe, wie hier im Exempel: sondern bey guter Gelegenheit (420).

(b) Die später ostinato genannte Kontrapunktart wird im 16. Jh. auch mit den Ausdrücken obligo, obbligo, obligato (gebunden, verbunden, verpflichtet) angesprochen. P. Pontio notiert als Beispiel eine

absteigende Tonfolge, die in gleicher Rhythmisierung dreimal von verschiedenen Tonstufen aus und im Sinne einer Sequenz wiederholt wird, und schreibt dazu:

Ragionamento di musica (Parma 1588): Alla qual cosa debbe il Contrapuntista, & Compositore hauer oltra modo l'occhio, eccetto se per auentura non vi fosse qualche obligatione de Canoni, ouer qualche imitatione de figure (52).

An anderer Stelle verbindet er die Sequenztechnik eines vorangehenden Kontrapunktbeispiels mit dem Begriff fugato, obwohl er bei schnellerem Vortrag die Begriffe obligato oder capriccioso vorziehen würde. Obligato bezeichne, so Pontio anschließend, auch den „Canon", der ein melodisches Modell mit gleichen Intervallen wiederholt (vgl. dazu unten, I. (3)):

Questo modo di contrapunto si chiama fugato; benche più presto io lo chiamarei obligato, ouer capriccioso... Obligato ancora ad vn'altro modo si può dire, quando vna parte segue l'altra con gli medesimi interualli; & figure chiamato Canone (91).

Über die Kompositionsweise eines erträglichen „contrapunto con obligatione di figura" schreibt Pontio, daß zwei- bis dreimal derselbe „passaggio" mit ähnlichen Konsonanzen und derselben Bewegung wiederholt werden könne:

Vero è, che facendo vn contrapunto con obligatio ne di figure, faria ello sopportabile, quando bene gli fosse due, & tre volte vn medesimo passaggio simile di consonantie, & mouimenti, altrimente non lo laudarei (146).

G. Diruta notiert im zweiten Teil seines Kontrapunkttraktats *Il Transilvano* (Venedig [1609] ²1622, II, 12) als Beispiel für einen „Contrapunto obligado" die aufsteigende Sequenz einer synkopierten Intervallfolge mit dem regelmäßigen Wechsel von Quinte und Sexte zu einem stufenförmig steigenden C. f.
J. G. Walther widmet dem Begriff Contrapunto obligato einen eigenständigen Lexikonartikel. Er verwendet den Ausdruck synonym zu dem Terminus perfidia, verkennt aber, daß dessen Wortbedeutung im Unterschied zu pertinacia eigentlich nicht auf hartnäckiges Beibehalten abzielt:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Contrapunto obligato*: ...ein *obligater* Contrapunkt, d. i. ein solcher, von welchem nicht abgegangen werden darff. Heisset deswegen auch *Contrapunto perfidiato*, oder *di perfidia*, (ital.) ein hartnäckiger Contrapunct, weil man bey der über oder unter ein gewisses *Subjectum* einmahl angefangenen Art beständig verbleibet (183 a).

(c) Eine dritte Bezeichnung ist seit dem 17. Jh. der Terminus PERFIDIA, dessen wörtliche Bedeutung Treulosigkeit wohl die Unabhängigkeit des Kontrapunkts von den zulässigen Zusammenklängen mit dem C. f. ins Wort hebt.
Die Formulierung „con belle gare e perfidie" aus A. Agazzaris Traktat *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena 1607) –

...hora con botte, e ripercosse dolci, hor con passaggio largo, ...con belle gare e perfidie, repetendo, e cauando le medesime fuge in diuerse corde... che dia vaghezza al conserto, e gusto, e diletto all'uditori (8) –

interpretiert M. Praetorius sehr frei durch die Wendung „mit einer hüpschen Schönen art":

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Soll derwegen der Lautenist seine Lauten/ weil es ein Zierlich und lieblich ja *Nobilitiert Instrument* ist/ auch wohl vnd herrlich schlagen/ mit mancherley *inventionen* vnd *Variationen*... Darum ist es viel besser/ wenn der Lauttenist... bißweilen mit lieblichen nider- vnd wiederschlägen; mit weitlauffenden/ bald mit kurtzen eingezogenem/ vnd gedoppelten *reduplicierten Passaggien*, bald mit einer *sbordonata* frembden *Harmonia*, gleichsam als wenn man aus dem Thon kommen wolte/ mit einer hüpschen Schönen art (*gare & perfidie*) in dem das er *repetieret*, vnd einerley Fugen vff vnterschiedenen Saiten/ vnd an unterschiedenen örtern herausser vnd zu wege bringet/ dieselbe *repetieret* vnd widerholet.../ das er dem *Concert* eine Lieblikeit vnd geschmack gebe/ vnd den zuhörern eine belustigung mache... (146 f.).

Als Beispiel für den Begriff perfidia rückt A. Berardi in den *Documenti armonici* (Bologna 1687, 17 ff.) einen Kontrapunkt *Della Semiminima col punto sincopata, e perfidiata con trè Crome* ein, in dem beständig nach punktierter Viertel drei Achtelnoten, aber jeweils mit verschiedenen Tonhöhen, wiederholt werden. Auch an anderer Stelle versteht Berardi unter perfidia das Festhalten an einem Rhythmusmodell, wenn er für die zahlreichen „capricci" und „inventiones" der Kontrapunktisten die „perfidia" als eine der typischen Techniken erwähnt:

Si come moltissimi sono i capricci, e l'inuentione de i Contrapuntisti, così moltissime sono le varietà de contrapunti artificiosi; ...quali sono alla zoppa, alla diritta, saltando, di perfidia, d'un sol passo, e fugati (12).

S. de Brossard, dessen hier zit. Ausschnitt seines Eintrags *Perfidia* von Walther wörtlich übernommen wird, bemerkt ausdrücklich, daß sich die vokabulare Bedeutung von perfidia von dem mus. Wortsinn, den er mit „Ostination" identifiziert, unterscheide. Der kontrapunktische Aspekt des Begriffsverständnisses beginnt hier zurückzutreten:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *PERFIDIA*. veut dire proprement, PERFIDIE, *Déloyauté*, *Infidelité*, *&c.* mais dans la Musique, il veut dire *Ostination*, c'est à dire une *affectation* de faire toûjours la *même chose*, de suivre toûjours le *même dessein*, de continuer le *même mouvement*, le *même Chant*, le *même Passage*, les *mêmes figures* de Nottes, &c... Cela s'apelle aussi *Pertinacia* selon Zarlin (77);
WaltherL, loc. cit., Art. *Perfidia*: ...heisset sonsten Untreue; aber in der Music bedeutet es so viel, als Ostination d. i. eine Affectation immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen, einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten, u. s. f. zu behalten. Beym *Zarlino* findet man das Wort *Pertinacia* davor gesetzt (472 a).

(2) Nach einem singulären und vokabularen Gebrauch des Substantivs ostinatione um die Mitte des 16. Jh. tritt im 17. Jh. OSTINATO ALS SYNONYM der im vorangegangenen Abschn. behandelten Ausdrücke pertinacia, obligo bzw. obbligo und obligato sowie perfidia in Erscheinung.
Bereits Mitte des 16. Jh. beschreibt N. Vicentino die Bildung einer Gegenstimme zu einem c. f., deren Eigenart darin bestehe, daß mit einer gewissen Hartnäckigkeit (ostinatione) und unter Außerachtlassung der resultierenden Zusammenklänge mehrmals derselbe schnelle Lauf (passaggio) aneinander gereiht wird. In dem Zitat wird ostinatione aber noch nicht – wie später ostinato – mit dem Begriff contrapunto zu einem feststehenden Ausdruck verbunden:

L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) Cap. *Modo di comporre alla mente sopra'i canti fermi*: ...anchora, sono alcuni altri che fanno certi contrapunti rinforzati con alcune ostinationi di dire sempre un passaggio sopra un canto fermo con tanta mala gratia di armonia che attendano piu presto a tenir conto di quella ostinatione, & di quel passaggio, che di Armonia alcuna, & usano tal uelocità nel dire, che la maggior parte che s'ode è una semicroma, & tal cosa gli auuiene per uoler sustenare, & mantenere nel dire tal ostinatione del passaggio, & tal prattica non è buona ne utile per il Choro, & da camera non ual niente; siche il Contrapunto, ò compositione uuole esser leggiadra, con qualche gratia di bel modo, et di belli passaggi accompagnati dall'armonia, perche il fine della Musica è dilettare a gl'orecchi con l'Armonia & tali modi d'ostinatione di passaggi sono difficili da imparare & sono poi priui di Armonia: & la Musica che hà qualche difficulta nell'imparare, & che è piena di Armonia, in quella ci è il guadagno dell'Armonia & del cantare: adunque tali ostinationi di passaggi, perche non sono utili, il scolare non si dè affaticare in quelli, & sè quello uorrà dar opera di cantar alla mente sopra il canto fermo, cantando a due uoci, non dè mai passare al piu dodeci uoci, ò di sotto, o di sopra, perche la estremita in un duo non riesce come fanno alcuni che spesso uano alla quintadecima & la lontananza posta in un duo non è grata (f. 80ʳ [recte f. 83ʳ]).

Notenbeispiele für die von Vicentino beschriebene Kontrapunktart enthält A. Banchieris *Cartella mus.* (Venedig 1614, 143). Banchieri illustriert gegen Schluß eines zweistimmigen Kontrapunktbeispiels mit unterschiedlichen Satzarten eine „Sonora ostinatione" durch die Wiederholung eines jeweils gleichbleibenden Rhythmus in beiden Stimmen über mehrere Takte. In einem anderen Beispiel ist der Zusammenhang von Kontrapunkt und Ostinato in einen feststehenden Ausdruck gebracht: der „Contrapunto ostinato" besteht aus einer aufwärtsgerichteten Tonfolge von sechs Tönen, die dreimal in unterschiedlicher Rhythmisierung wiederholt werden. Banchieri ist es wichtig, den Ausnahmecharakter dieser Kontrapunktart am Ende des Beispiels eigens zu erwähnen:

Il qual Sesto Contrapunto vien permesso, conoscendo artificio in dicendoui sempre Vt, re, mi, fa, sol, la, fuori di tal occasione, non è regola di buon Contrapunto far sentir passaggi reiterati piú fiate in vn'istesso luogo, ma si bene variare, come nell'esempio superiore fugato si vede in pratica (107).

Ein weiterer Beleg aus dieser Zeit greift ostinato noch im vokabularen Sinne auf. Viadana spricht singulär von einer „musica ostinata". Diese pejorative Bezeichnung, die Praetorius als „starrhaffte/ geräderte *Music*" ins Dtsch. überträgt, bezieht sich auf das Ergebnis eines zwar regelrechten und strengen, aber gleichwohl für die Belange der Mehrchörigkeit ungeeigneten Komponierens:

L. Viadana, *Salmi a quattro chori per cantare e concertare* (Venedig 1612), Vorrede: *Modo di concertare i detti salmi a quattro chori*: Tutti i Chori per se stessi cantano legitimamente, e tutti hanno le loro consonaze, e seperati l'un da l'altro, non si può discernere, se cantano all'Ottaua, nè all'vnisono. E così io mi son compiaciuto di fare, poiche la Musica riesce assai meglio; percioche chi vuol comporre osseruatamente ne'Ripieni, bisogna seruirsi di pause, di mezze pause di sospiri, di punti, de sincope, il che fa la Musica stiracchiata, rustica, ed ostinata, cantandosi sempre al rompicollo, e con poca gratia (Stimmbuch d. Gb., 2);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Es kan ohn alle Gefahr/ vnd ohn einige *Confusion* gar wol geschehen/ daß man in den *Concerten per Choros*, vnterschiedliche *Capellen* herausser ziehe/ nach seinem gefallen; Vnd schadet nicht/ daß die Chore mit einander *Octaven* vnd *Vnisonos* machen/ dieweil man solches daher/ daß die Chori an absonderliche örter weit von einander *separiret* vnd gestellet werden/ nicht sonderlich vernehmen vnd vnterscheiden kan; Jedoch/ daß ein jeder Chor die rechte *Consonatien*, als nemblich nach dem Fundament vnd den gesezten *Concertat*Stimmen/ darauff der ganze Gesang beruhet.../ *observire* vnd behalte/ denn mir dieses also völlig zusetzen viel besser gefellt/ dieweil die *Music* vnd *Concentus* des Gesangs vngleich herrlicher vnd vollnkömmlicher *deducirt*... vnd hinaus geführt wird/ als wenn man solche *Ripieni* vnd *plenos Choros* nach dem *Musicalischen Regulen exactè*, (*obervatamente*) *componiren* vnd setzen wolle: Do mann denn so viel gantze/ halbe/ viertel *Pausen*, *Suspiria*, *Puncta*, *illegitima intervalla*, *Syncopationes* vnd verwirrungen noth-wendig setzen muß/ also/ daß es (*Musica stiracchiata, rustica ed ostinata*) eine rechte zerstümpelte/ bäwrische/ starrhaffte/ geräderte *Music*, deren gleichsam der Hals abgerissen/ anzuhören ist: Dieweil man allezeit (*à rompicollo*) zerstümpelt/ vnd durch einander zerhackt singen muß/ welches dann mit gar geringer *gratia*, vnd keiner sonderlichen anmutigkeit des *Cantoris* vnd *auditoris* geschehen kan (99).

A. Berardi hingegen beschreibt 1687 zunächst die Formen der perfidia und des contrapunto obligo unabhängig voneinander, bevor er im Abschn. *Del Contrapunto ostinato* diesen Ausdruck mit pertinacia gleichsetzt:

Documenti armonici (Bologna 1687) I: Contrapunto ostinato, ouero pertinace è quello, che ostinatamente sempre replica l'istesso passo, ò soggetto nelle medeme corde, ben è vero, e le figure possono essere differenti (22).

Im Anschluß daran fügt er exemplarisch für einen „Contrapunto ostinato con obligo" ein Beispiel mit sechs beständig gleichbleibenden Noten in immer neuer Rhythmisierung an. Diese Art sei typisch für „capricci" und „inventioni" (vgl. oben, I. (1)(c)):

Questa sorte di Contrapunti ostinati, ouero pertinaci, si possono fare in tanti modi quanti capricci, & inuentioni trouatà il Contrapuntista, molti si priuano d'vna voce, ouero nota vt, re, mi, fa sol, la; alcuni, che sempre dica vna nota sola; & altri, che per breuità si tralasciano (23).

S. de Brossard und – im wörtlichen Anschluß daran – J. G. Walther konzentrieren sich in ihren Definitionen von ostinato allgemein auf die Terminologie der Kontrapunktlehre:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *OSTINATO*: veut dire, OBSTINÉ, qui ne démord point de sa premiere maniere d'agir, &c. Ainsi, *Contrapunto ostinato*, c'est à peu prés de même que *Perfidiato* [folgt Verweis auf den unter I. (1)(c) zit. Art. *Perfidia*] (69);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Ostinato*: ...heißt hartnäckig, d. i. dasjenige, so man einmahl angefangen hat, beständig fortsetzen, und nicht davon ablassen. Also sagt man: *Contrapuncto ostinato* (455 b).

Währenddessen zielt J. Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) bei der Beschreibung der contrapunti ostinati auf die ital. Praxis des wiederholten Rhythmusmodells und setzt die Bezeichnung mit pertinaci gleich (vgl. den zit. Passus oben, I. (1)(a)). An anderer Stelle dieses Werks schildert er die ,eigentliche' ostinato-Technik und verbindet dort aber den Ausdruck ostinato mit den Synonyma obligato und perfidiato:

Wiederum ist ein andrer Contrapunct, der in Verbindungen bestehet, *obligato, perfidiato, ostinato*, von dessen Gegensatz man gar nicht abgehen darff, sondern gleichsam hartnäckiger Weise daran verbunden seyn muß. In Sprüngen, *di salto*, wo nicht ein eintziger Grad oder Stuffen-Gang, sondern lauter Sprünge im Gegensatze des Subjects vorkommen. In Rückungen, *sincopato*, wo es immer Rückungen oder Syncopationes gibt, die auch in kleinen Intervallen oder Graden bestehen können: womit sich diese Art, unter andern von dem hüpffenden Contrapunkt merklich unterscheidet (248).

Das GrassineauD (London 1740) verweist unter dem Stichwort *Ostinato or Contrapunto ostinato* auf den Art. *Perfidia*, in dem unter wörtlichem Rückgriff auf Brossards gleichlautenden Eintrag neben der Beschreibung der ital. Praxis auch auf Baßmodelle hingewiesen wird, wie man sie in „chacones" findet (siehe dazu unten, III. (1) u. (2)):

PERFIDIA, is a term borrowed from the Italians, signifying an affection of doing always the same thing, following the same design, of continuing the same motion, the same song, the same passage, and the same figure of notes; such as the stiff basses of chacones, etc. because depending wholly on the caprice of the composer. We have examples of this kind in Angelo Berardi's Documenti Armonici (178).

(3) Der Begriff obligato begegnet im 17. und frühen 18. Jh. auch häufig in Zusammenhang mit FUGA LIGATA UND CANON. In diesem Kontext wird die Bedeutung von obligato nicht auf Wiederholungen oder Sequenzierungen eines Modells bei der Gestaltung des Kontrapunkts bezogen. Statt dessen gibt nun die Festlegung der verschiedenen Stimmen durch die Kanontechnik den Anlaß der Benennung. Bereits G. Zarlino bezeichnet 1558 diese Technik mit dem Ausdruck „contrapunto con obligo" (siehe oben, I. (1)(a)), während hingegen P. Pontio 1588 obligato dezidiert mit dem Begriffswort Canon in Verbindung bringt (zit. oben, I. (1)(b)).
Verhalten sich die Stimmen bei einem Imitationssatz im Sinne eines Canons, so wird dann im 17. Jh. explizit von einer Fuga legata oder obligata gesprochen:

G. M. Bononcini, *Musico prattico* (Bologna 1673) II, 10: Fvga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contraria, e contraria riuersa. La Fuga legata è l'istessa, ch'è il Canone, del quale parlaremo à suo luogo (81).

Im Kap. *De Canoni, & altre obligazioni* gebraucht Bononcini das Wort obligazioni als Sammelbegiff für alle strengeren, gebundenen Kompositionstechniken:

II, 12: Il detto *Canon*'è di due sorti, cioè sciolto, ò libero, e legato, ò obligato... L'vno, e l'altro si fanno all'vnisono, alla seconda, alla terza, & à qualsiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, quanto per moto contrario, e con mille altre (per cosi dire) obligazioni (99).

So taucht das Wort auch in der Überschrift zu einer Darstellung von acht verschiedenen Canontechniken bei A. Banchieri auf:

Cartella mus. (Venedig 1614): ESEMPIO DI COMPONERE DVE VOCI Obligate sopra vn Canto Femo [sic], che amendue cantino l'istesso in Canon fin alla Cadenza... (232).

A. Berardi beschreibt unter der Überschrift *Della Fuga obligata al Canto fermo variabile* unterschiedliche Arten der Imitation, die bei einer Fuga legata stattfinden können:

Documenti armonici (Bologna 1687) I: Si scorge in questa fvga un'obligo curioso sopra del Canto fermo variabile fatto dalla parte acuta, le cui variationi sono queste.
1. La prima volta canta come stà.
2. La seconda volta canta vna nota sì, & vna nò con aspettare quattro pause, e comincia à modulare dalla prima nota della prima casella (80 f.).

Zusammenfassend definiert S. de Brossard – und in wörtlicher Anlehnung J. G. Walther:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Obligato*: Souvent il signifie aussi, *contraint*, ou *restraint* dans de certaines bornes ou limites, ou assujetti à de certaines loix, qu'on s'impose souvent à soy même pour quelque dessein ou quelque expression, &c. En ce sens on dit *Contrapunto obligato, Fuga obligata, &c.* (67);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Obligato*: ...gezwungen, in gewissen Grentzen eingeschlossen, oder gewissen Gesetzen (die man aber wegen eines gewissen Vorsatzes, sich selbst machet und aufleget) unterworfen. In diesem Verstande sagt man: *Contrapunto obligato, Fuga obligata*, u.s.f. (447 b).

II. Ein weiter gefaßtes Verständnis des Wortes obligato entwickelt sich im 18. Jh., indem der Aspekt der Gebundenheit nicht mehr nur auf Kontrapunktik bezogen wird, sondern auf den STATUS VON STIMMEN IM MUSIKALISCHEN SATZ generell.

In diesem Zusammenhang wird auch vereinzelt die vokabulare Bedeutung des Wortes obligato erneut aufgegriffen. Im Sinne von verbindlich oder üblich erscheint das Wort nun beispielsweise bei der Vorschrift der Setzung von Vorzeichen zur Erzeugung der großen Terz der Dominante in der Kadenz oder der Verwendung von Konsonanzen bei der Diminution:

Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): Da questo si comprenda, che ogni Tono hà il suo accidente obbligato, che è quella Terza maggiore della sua Cadenza, e l'istesso # è bastante per dar a conoscer il Tono; cioè, se si vede E. con la Terza maggiore, subito si conosce, che il Tono è A. (77);

Volendo usare queste, e simili diminuzioni, è necessario avvertire, che siano tutte le Consonanze obbligate nella mano destra (108).

(1) Der eben zit. Gebrauch des Wortes „obbligato" mag von der vokabularen Bedeutung her veranlaßt sein. Seine zentrale aufführungspraktische Bedeutung entfaltet der Ausdruck obligato – im Anschluß an die mus. Praxis des 17. Jh. – im 18. Jh., da dort mit ihm die ‚gebundenen' Stimmen angesprochen und die HAUPTSTIMMEN von ‚Füllstimmen' (J.-J. Rousseau) differenziert werden (vgl. auch Kompositionstitel wie C. Ph. E. Bachs *Orchester Sinfonien mit Zwölf obligaten Stimmen* [1780]):

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Obligato*: ...souvent la même chose que *necessario, concertante, &c.* (67);

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Obligato*: ...bedeutet... eben so viel, als *necessario concertante...* wenn nemlich keine von jetztbesagten Stimmen bei der *execution* wegbleiben oder aussen gelassen werden kann, sondern nothwendig mitgenommen werden muß (447 a);

RousseauD (Paris 1768): OBLIGÉ. *adj.* On apelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la distingue des Parties de Remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement desquelles la Pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux Parties de Remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *Partie Obligée* peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution (334);

J. G. L. von Wilcke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786), Art. *Obligato*: ...gebunden, nehmlich an das Stück, das aufgeführet werden soll, gebunden, als dessen Melodie also gesezt ist, daß wenn die Stimme, über welcher das Wort *obligato* stehet, fehlte, das ganze Conzert nicht aufgeführet werden könne, wie die obligate Stimme an manchen Stellen zur Hauptstimme wird, d. h. es auf sich nimmt, die Hauptgänge der Melodie, wenigstens einige Tacte hindurch, zu führen (75 f.);

WolfL (Halle 1787), Art. *Obligat*: Man nennt in gewissen mehrstimmigen Tonstücken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausführung dienenden Mittelstimmen, die nothwendig zur vollen Harmonie gehörigen Tönen spielen. Die Mittelstimmen, welche blos der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stück dadurch verstümmelt oder verdorben wird; denn sie können einigermaßen durch den Generalbas ersetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegliesse, würde das Stück eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einige Tacte aus der Hauptstimme wegliesse (112 f.);

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schülers mitspielen, wenn dieser noch im Takte fehlt, bis er etwas sicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. worin der Violinist hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte blos mit der Begleitung des Klavierbasses allein etc. zu spielen hat (19);

Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken ausgeführt werden, und die also ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man *begleitende* Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten mit einer begleitenden Violine. Sind aber in der dazu gesetzten Stimme gewisse Hauptgedanken, Nachahmungen u. dgl. angebracht worden, so heißt sie *obligat*, z. B. Drey Sonaten mit einer obligaten Flöte (391);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Obligat*: Die jetzige Bedeutung dieses Kunstwortes, nach welcher man unter einer obligaten Stimme eine solche Stimme eines Tonstückes verstehet, die entweder in dem Verfolge desselben hier und da in kurzen melodischen Sätzen den Hauptgesang führt, oder die mit dem Hauptgesange so verbunden ist, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann, hat ihren Grund in der ältern Musik, in welcher alles, wo nicht förmliche Fuge, doch wenigstens fugenartig und gebunden gearbeitet war. Weil nun eine obligate oder gebundene Stimme, das ist, eine solche, welche Bindungen enthält, nicht ausgelassen werden kann, ohne den ganzen Zusammenhang der Harmonie zu zerstören, so hat man den Ausdruck obligat auch auf solche Stimmen in Tonstücken nach der freyen Schreibart übertragen, die zur Darstellung des ganzen Zusammenhanges eines Tongemäldes unumgänglich nothwendig sind.

Das Beiwort *obligato* bei der Aufschrift einer Stimme, z. B. *Flauto obligato*, zeigt demnach an, daß diese Stimme nicht bloß zur Ausfüllung der Harmonie vorhanden sey, sondern daß sie entweder zuweilen den Hauptgesang führen, oder sich doch wenigstens mit der Hauptstimme so vereinigen werde, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln nicht weggelassen werden kann (1080 f.);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1837), Art. *Obligat*: ...bezieht sich in der Musik auf solche Stimmen oder Instrumente, welche entweder allein oder mit anderen zugleich die Hauptmelodie des Stücks führen, also nicht begleitend sind. Demnach heißt obligat spielen so viel als: die Hauptstimme spielen. Die begleitenden oder Neben-Stimmen könnte man allenfalls weglassen; wollte man aber die obligate, d. i. die Haupt-, die melodieführende Stimme überschlagen und blos die Begleitung spielen, so würde diese, als nakter, toter Körper, dem die Seele (die Melodie) fehlte, nur Mißfallen erregen oder wenigstens ohne alle sonderliche Wirkung seyn (194);

MoserL ([Bln 1935] Hbg [4]1955) Art. *obligat*: (lat.= pflichtgemäß) nennt man bei mehrstimmigen Stücken eine Stimme, die so selbständig geführt ist, daß sie nicht ohne

Minderung der Komposition weggelassen werden kann, z. B. ist „obligates" Cembalo nicht bloßer Generalbaß, sondern ein auch in der rechten Hand auskomponierter Klavierpart, und das „obligat" geführte Horn hält nicht bloße Fülltöne aus, sondern ist konzertierend am Motivgeflecht beteiligt. Gegensatz: *ad libitum*, wahlweise, bloß zusatzmäßig, und Füllstimme (II, 880 b f.).

W. Apel erwähnt eine bislang nicht belegte gegensätzliche Verwendungsweise von obbligato im 20. Jh., wonach in neueren Kompos. die Bedeutung von obbligato gewöhnlich als ‚ad libitum' interpretiert werden müsse:

HarvardD (Cambridge, Mass. [1944] ²1969), Art. *Obbligato*: Obligatory, usually with reference to an instrument (*violino obbligato*) or part that must not be omitted; the opposite is *ad libitum*. Unfortunately, through misunderstanding or carelessness, the term has come to mean a mere accompanying part that may be omitted if necessary. As a result, one must decide in each individual case whether obbligato means „obbligato" or „ad libitum"; usually it means the former in early music and the latter in more recent pieces (584 a).

(2) Obligato ist im 18. Jh. wohl singulär auch als SATZBEZEICHNUNG DES ARIOSO gebräuchlich. J. Mattheson unterscheidet das Arioso vom Rezitativ wesentlich durch die Taktgebundenheit und begründet damit die Benennung Obligato. Weiterhin sollen dergestalt bezeichnete Sätze in „Cantaten" der „Nachahmung zu Gebote stehen". Damit bezieht Mattheson den Begriff nicht mehr auf die Technik der Kontrapunktik, sondern vielmehr auf eine „natürliche Geschicklichkeit des Setzers":

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Man nennet das Arioso auch wol deswegen *Obligato* oder gebunden, weil es sich vom Recitativ und dessen Affecten nur darin unterscheidet, daß es nach dem Tact gesungen seyn will (212); In Cantaten gibt es hin und wieder ausnehmende Sätze, die man mit dem Arioso, auch wol Obligato, und bisweilen gar mit dem Allabreve betitelt, diese müssen fast nothwendig der Nachahmung zu Gebote stehen, und darin die natürliche (nicht eben künstliche) Geschicklichkeit des Setzers bezeugen (336).

(3) Gegen Ende des 18. Jh. setzt die Verbindung des Wortes obligat mit der Technik des Accompagnements ein, die zu den Wendungen OBLIGATES REZITATIV UND OBLIGATES AKKOMPAGNEMENT führt. Ausgehend von der Prägung obligates Rezitativ wird somit der Charakter des Gebundenen, Verpflichtenden zunehmend auf die Nebenstimmen übertragen und der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenstimmen obsolet:

WolfL (Halle [1787] ²1792): *Akkompagnement*... obligates oder begleitetes Rezitativ, ist eine Art von Rezitativ, denn es hat gleichen Zweck mit demselben, nur daß es von Instrumenten begleitet wird, woher es auch den Namen hat. Diese Instrumente tönen in lange aushaltenden Akkorden sanft fort, und werden zuweilen durch einen, den Inhalt des Textes ausdrückenden, Satz unterbrochen (7);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Recitativ*: ...beim o b l i g a t e n [Recitativ] Accompagnieren mehrere Instrumente in mehrfachen Sätzen und länger gehaltenen Accorden. [Dieses]... wird auch b e g l e i t e t e s Recitativ oder A c c o m p a g n e m e n t... genannt (II, 48);
JeittelesL (Wien 1839): O b l i g a t..., die Stimme eines Tonstückes, die nicht willkürlich weggelassen werden kann, sei es, daß sie hin und wieder die Melodie vorzutragen habe, oder als Begleitungsstimme zur Harmonie wesentlich ist. Da in neuerer Zeit alle Orchester fast immer vollständig besetzt sind, so machen die Componisten nur sehr selten mehr den Unterschied zwischen obligaten und bloßen Ausfüllungsstimmen, und alle Instrumente sind in ihren Tonwerken obligat (II, 135);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Obligat*: ...heisst die, der Hauptstimme gegenüber gestellte möglichst selbständige Begleitungsstimme (312);
ibid. VIII (Bln 1877), Art. *Recitativo*: Für das Recitativo accompagnato (*obligé*) gehört schon ein bedeutender Inhalt, dann aber muss die Instrumentalmusik in ausgedehnterem Maasse eintreten, um ihn auch vollständig erschöpfend darzustellen. Die Instrumentalbegleitung, welche nicht nur ein, die Harmonie ergänzendes Tasteninstrument, sondern das Orchester ausführt, ist bemüht, durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele den Wortinhalt mit zu erläutern (259).

Es steht zu vermuten, daß der Titel *Das obligate Rezitativ*, den A. Schönberg dem letzten der 1909 komponierten *Fünf Orchesterstücke* op. 16 verlieh und der erstmals in der revidierten Edition von 1922 erschien, auf einen vergleichbaren kompos. Sachverhalt anspielt. In einer Tagebuchnotiz vom 27. Januar 1912 beschreibt Schönberg den Hintergrund, der zur nachträglichen Betitelung der Stücke führte. Der in Rede stehende Ausdruck gehört wohl zu jener Kategorie von Titeln, die sich auf „Technisches" beziehen:

Brief von Peters, der mir für Mittwoch in Berlin ein Rendez-vous gibt, um mich persönlich kennen zu lernen. Will Titel für die Orchesterstücke; aus verlagstechnischen Gründen. Werde vielleicht nachgeben, da ich Titel gefunden habe, die immerhin möglich sind. Im ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, daß man alles sagen kann, sodaß der Wissende alles versteht und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausgeplaudert. Titel aber plaudert aus... Die Titel die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich I. Vorgefühle (hat jeder), II. Vergangenheit (hat auch jeder), III. Akkordfärbungen (technisches), IV. Peripetie (ist wohl allgemein genug), V. Das obligate (vielleicht besser das „ausgeführte", oder das „unendliche") Recitativ. Jedenfalls mit einer Anmerkung, daß es sich ums Verlagstechnische und nicht um den „poetischen" Inhalt handelt (zit. nach: J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, 13 f.).

Relevant für die musikwiss. Terminologie wird jedoch weniger die Prägung obligates Rezitativ als die Wendung obligates Accompagnement. Ausschlaggebend ist dafür einerseits L. van Beethovens Bekenntnis bei der Übersendung des *Septetts* op. 20 an seinen Verleger:

Brief an Fr. A. Hoffmeister (15. Dezember 1800): ...ich will in der Kürze also hersezen, was der Herr Bruder von mir haben können: 1 ein Septett *per il Violino, viola, violoncello, ContraBasso, clarinetto, corno, fagotto, – tutti obligati*, (ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem *obligaten accompagnement* auf die Welt gekommen bin.) (ed. *Briefwechsel*, hg. von S. Brandenburg, Bd. I, München 1996, 54).

Andererseits ist es aber auf G. Adler zurückzuführen, daß der Terminus obligates Akkompagnement zu einer stilgeschichtlich zentralen Kategorie wurde, da Adler mit diesem Ausdruck die „fast unendlich variable Stimmbehandlung" der Wiener Klassik im Sinne der ‚durchbrochenen' Arbeit (→ *Thematische Arbeit* IV. (1) Exkurs) zu einem essentiellen Merkmal der betreffenden musikgesch. Epoche stilisiert:

Der Stil in d. Musik (Lpz. 1911): Die Verteilung der melodischen Hauptlinie auf verschiedene Stimmen erfuhr eine mannigfache Verwendung... Zu einem stilistischen Grundprinzip wurde sie erst zur Zeit des Überhandnehmens der konzertanten Stilarten erhoben. Wenn dort die Melodie in einzelne Tönen gebrochen verschiedene Stimmen durchzog, so tritt da ein entgegengesetztes Verfahren in den Vordergrund...: Eine Stimme nimmt in ihrer Bewegung die Töne mehrerer Stimmen auf... Unregelmäßigkeiten im Fortgang und im Zusammentreffen mit anderen Stimmen finden in der harmonischen, akkordischen Vereinigung der betreffenden Töne ihre natürliche Erklärung. Das Gegenbild hierzu gibt die von Stimme zu Stimme rasch wechselnde Verteilung der melodischen Hauptlinie an die verschiedenen Instrumente, ein Verfahren, das besonders in der Wiener klassischen Schule zu einem Hauptmoment der stilistischen Behandlung erhoben wurde. Man denke etwa an die erste Themengruppe des ersten Satzes der C-moll-Symphonie oder an das Thema mit Variationen A-dur im Cis-moll-Quartett opus 131 von Beethoven. Die Hauptmelodie ist in raschem Wechsel von Teilen und Teilchen über die ganze Partitur vom obersten bis zum untersten System verteilt. Der inneren Verbindung dieser räumlich verteilten Melodieteilchen kann nicht genug Rechnung getragen werden durch die Koherenz im Vortrag der Partikelchen, der ein Ganzes, eine melodische Linie wiederzugeben hat. Die anderen Stimmen stehen dann meistenteils im Verhältnis der Unterordnung, höchstens der intentionierten Beiordnung zu der Hauptstimme oder, wie in einzelnen Fällen zu konstatieren, zu zwei, in seltensten Fällen zu drei Hauptstimmen. Wir stehen da völlig am Boden des stilistischen Grundprinzipes des *Accompagnato*, soweit es die anderen Stimmen betrifft. In diesem Akkompagnement machen sich gleichwohl Stimmen geltend, die mehr oder weniger konzertant auftreten wollen. Sie sind manchmal kontrapunktierend geführt, begnügen sich dann wieder mit äußeren kontrapunktischen Manieren, mit komplementären, ergänzenden Rhythmisierungen in Führung und Haltung oder sinken zu harmonischen Füllstimmen herab. Den ganzen Komplex dieser fast unendlich variablen Stimmbehandlung möchte ich unter der Bezeichnung „O b l i g a t e s A k k o m p a g n e m e n t" zusammenfassen (267 f.).

III. Im 19. Jh. wird der Terminus ostinato weitgehend mit dem Ausdruck BASSO OSTINATO identifiziert, mit dem beständig wiederholte Baßmodelle, insbesondere der Passacaglia und der Chaconne, bezeichnet werden.

(1) Schon im 18. Jh. wird im Franz. eine im Baß liegende und beständig wiederholte Melodie mit dem Ausdruck BASSE CONTRAINTE angesprochen. Dieser wird in der Regel mit der Beschreibung der Chaconne verbunden. S. de Brossard nennt zuerst die Wörter Perfidia und Ostination als Synonyme (zit. oben, I. (1)(c)), bevor der Ausdruck „Basses contraintes ou obligées" mit Bezug auf die „Chacones" erwähnt wird:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Perfidia*: Ainsi *Contrapunto perfidiato, Fuga perfidiata*, ce sont des Contrepoints, & des fugues où l'on s'obstine à suivre toûjours le même dessein, telles sont les Basses *contraintes* ou *obligées*, comme celles des *Chacones* & une infinité d'autres manieres, parce que cela dépend uniquement du caprice des Compositeurs (77).

D'Alembert und J.-J. Rousseau verzeichnen den Ausdruck ohne die bekannten Synonyme, so daß hier wohl schon von einem selbstverständlichen Gebrauch dieses Begriffswortes auszugehen ist:

J. le Rond d'Alembert, *Elémens de musique théorique et pratique* (Paris 1752): Autrefois la basse de la Chaconne étoit une *basse contrainte* de 4 en 4 mesures, c'est-à-dire qui revenoit toûjours la même de 4 en 4 mesures (169);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Basse*: *Basse-contrainte*, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui (42 f.).

(2) Dtsch. Autoren beziehen den Begriff basso ostinato überwiegend auf GENERALBASS-TECHNIK. So begegnet zunächst die Wendung „Basso continuo obligato". Dieser Ausdruck wird, neben dem Hinweis auf die allgemeine Praxis gleichbleibender Bewegungen oder beibehaltener Noten, wieder wie im Franz. mit „Ciaconen" in Zusammenhang gebracht:

WaltherL (Lpz. 1732): *Basso Continuo obligato* (ital.) heisset (1. wenn der *General*-Bass an eine gewisse Zahl Tacte, die stets *repetirt* werden, gebunden ist, gleichwie in den *Ciaco*nen geschiehet (2. wenn er allemahl ein gewisses *mouvement* halten, oder (3. nur gewisse Noten machen muß... (79 a); vgl. auch die Formulierung im Art. *Obligato*: ...brauchet man auch diesen *Terminum* von einem *General-Basse*, wenn solcher in eine gewisse Anzahl Tacte eingeschränckt ist, so allemahl *repetirt* werden müssen, wie in *Ciaco*nen geschieht... (447 b).

Im 19. Jh. wird anschließend in Lexika das Stichwort ostinato fast durchgängig als Bezeichnungsfragment von Basso ostinato behandelt:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Ostinato*: ...daher nennet man eine Grundstimme, die in der angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortführt, *Basso ostinato* (1126);
JeittelesL (Wien 1839), Art. *Ostinato*: ...bedeutet in der Zusammensetzung: *Basso ostinato*, eine bestimmte Notenfigur, die vom Basse durch den ganzen Satz oder einen großen Theil desselben hindurch beibehalten und durchgeführt wird (II, 126);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Ostinato*: ...wird besonders in contrapunktisch bearbeiteten Tonstücken das hartnäckige Wiederholen einer bestimmten Formel oder Phrase in einer oder mehreren Stimmen genannt. Gewöhnlich wird diese dem Bass übertragen; daher heisst dieser *Bass ostinato*, d. i. eine Bassstimme, welche unverändert ein bestimmtes Motiv festhält, über dem sich dann die übrigen Stimmen in ununterbrochenem Fluss immer neu entfalten (439).

A. B. Marx betitelt in seiner *Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838) einen Abschn. mit dem Titel *Der feste Baß*, dessen ital. Äquivalent basso ostinato sei. Die damit angesprochene Kompositionsart erscheint ihm, wohl im Blick auf die Werke von Bach und Händel, nun als eine typisch deutsche, so daß er den ital. Terminus durch seinen dtsch. Ausdruck „fester Bass" zu ersetzen versucht:

Diese geistreiche Kunstform, die wir so eben gleichsam hypothetisch haben entstehen lassen, existirt schon wirklich. Sie ist von keiner Nation mit solcher Meisterschaft ausgeführt worden, als von der deutschen, und namentlich von unsern Altmeistern Seb. Bach und Händel, hat sich gleichwohl einen italienischen Namen, *Basso ostinato*, gefallen lassen müssen, für den wir den in der Ueberschrift gewählten: fester Bass geltend zu machen versuchen...
Wir suchen ein Thema, das sich im Basse fest und würdig behaupten könne gegen den Andrang der andern Stimmen (352).

Das MoserL ([Bln 1935] Hbg [4]1955) versteht letztlich unter Ostinato ausschließlich den basso ostinato und rät in Anlehnung an B. Ziehn dazu, für analoge Melodiebildungen in anderen Stimmen den Ausdruck „parte ostinata" aufzugreifen:

Art. *Ostinato*: (*basso ostinato*, ital.="eigensinniger" Baß), „eine scharf abgegrenzte Melodie, welche in beständiger Wiederholung einem ganzen Satz als Baß dient" (B. Ziehn), z. B. im 17. Jh. die Aria di Ruggiero, die Romanesca (wohl Bässe volkstümlicher Tassomelodien), in J. S. Bachs Chaconne für Violine allein..., wie denn diese Form besonders in der Instrumentalmusik des 17. Jhs. (Chaconnen, Passacaglien, Grounds, Folies) in ungeradem Takt absinkend geblüht hat; tritt sie in der Oper zunächst nur pathetisch auf, so um 1680 in Venedig auch in heiteren Allegrosätzen... Erscheint ein Ostinato in einer höheren Stimme, so sollte man *parte ostinata* (Ziehn) sagen... (II, 917 b f.).

IV. Im 20. Jh. wird bisweilen der Begriffsumfang des Terminus ostinato erweitert und dient zur CHARAKTERISIERUNG BESTIMMTER MERKMALE MITTELALTERLICHER UND AUSSEREUROPÄISCHER MUSIK. Dabei bringen Autoren selbst schon kompos. Errungenschaften der sogenannten Ars antiqua mit dem Begriff in Verbindung:

K. Westphal, *Der Ostinato in d. neuen Musik* (Melos XX, 1953): Der Ostinato gehört zu den ältesten Kompositionstechniken der Musik und ist in deutlicher erster Ausprägung bereits in der ersten großen Blütezeit der mehrstimmigen Musik, in der Ars antiqua des 13. Jahrhunderts erkennbar (108);
MoserL ([Bln 1935] Hbg [4]1955), Art. *Ostinato*: Im Grunde hat schon der alte Motetus mit seinen häufig wiederholten Tenor-Motiven den Ostinato; Riemann weist ihn im engl. Sommerkanon (sogar mit doppeltem Pes) und bei den niederlähdischen Meßkompositionen um 1500 nach, sehr klar erscheint er bei D. Ortiz als Klavier-Ostinato, über den die Gambe stets neu phantasiert (II, 918 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. [1944] [2]1969), Art. *Ostinato*: The earliest examples of ostinato occur in compositions of the 13th century... In the 14th and early 15th centuries the ostinato seems to have been little used, a notable exception being Dufay's *Gloria ad modum tubae*... (634 a).

G. Reichert unterscheidet zwischen den Ausdrükken ostinat und obstinat und benennt mit letzterem die im weitesten Sinne durch das Wiederholungsprinzip gekennzeichneten Kompositionsformen der Musikgesch. vom Mittelalter bis hin zum Jazz:

Art. *Ostinato*, MGG X (Kassel 1962): In der mehrstimmigen Musik des Abendlandes sind obstinate Züge fast zu allen Zeiten und in den verschiedensten Zusammenhängen anzutreffen, angefangen bei den großen Organa der *Nôtre Dame*-Epoche, wo sie sich vorzugsweise in den „organalen" Teilen finden, in deren Oberstimmenstruktur Figurenrepetitionen... wenig auffallen, da die alles beherrschende „modale" Rhythmik schon in ihrem Wesen etwas Obstinates hat (455 a);
Fragt man nach dem Grund solcher Gewichtigkeit des Ostinato in der heutigen Musik, so wird man sich unvermeidlich verwandter Züge im Gesellschaftstanz des 20. Jh., bzw. genauer im *Jazz*... erinnern. Auch in dieser Sphäre bildet der Ostinato ein Hauptelement, die Verbindung mit sinnlichem Erlebnis der Körpermotorik liegt jedoch völlig klar zutage. Über die grundsätzlich obstinate Rhythmik hinaus begegnet man in vielen Fällen der Repetition fixierter melodischer Gestalten, so beispielsweise in der *riff*-Technik des *swing*-Stils oder in den obstinaten Baßfiguren des *Boogie-Woogie* (458 b f.).

Reichert zufolge sind die „Wurzeln der Ostinato-Phänomene... im Kinderlied, in der Folklore und im Musikwesen außereuropäischer Völker" anzutreffen (454).
Demgegenüber empfiehlt H. H. Eggebrecht, wieder zu einem deutlicheren Verständnis des Terminus Ostinato zu gelangen und den Begriffsumfang nicht auf solche mus. Situationen auszudehnen, in denen das beständige Wiederholen ein Prinzip der Klangformung darstelle:

Art. *Ostinato*, Brockhaus/RiemannL (Mainz 1979): Von Ostinato-Technik sollte nicht gesprochen werden, wo das beständige Wiederholen einer (auch variablen) Konstanten das konstituierende Prinzip der Klangformung darstellt, wie teilweise z. B. in der indischen Musik... und im Jazz...

oder rhythmisch in der mittelalterlichen Modalnotation oder auch bei Satztechniken wie Stimmtausch... oder Isorhythmie. Hier ist zwar oft die Erscheinung, nicht aber die Denkweise des Ostinato gegeben, die dort vorliegt, wo das „hartnäckige" Sich-Binden eine freie Entscheidung ist (II, 257 a f.).

Lit.: H. RIEMANN, Das Ostinato, in: Große Kompositionslehre, Bd. II, Bln 1903, 402–438; DERS., Basso ostinato u. Bassi quasi ostinato, in: Fs. R. von Liliencron, hg. von H. Kretzschmar, Lpz. 1910; L. PROPPER, Der Basso ostinato als technisches u. formbildendes Prinzip, Diss. Bln 1926; R. LITTERSCHEID, Zur Gesch. d. Basso ostinato, Diss. Marburg 1928; E. APFEL, Unters. zur Entstehung u. Frühgeschichte d. Ostinato in d. komponierten Mehrstimmigkeit, Grundlagen einer Gesch. d. Satztechnik, Bd. III, Saarbrücken 1976; R. HUDSON, The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: the Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-Course Span. Guitar, Neuhausen bei Stuttgart 1982; W. LOGAN, The Ostinato Idea in Black Improvised Music: A Preliminary Investigation, in: The Black Perspective in Music XII, 2, 1984; M. VON TROSCHKE, Art. Ostinato, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997.

Michael von Troschke, Lübeck 1997

Ouverture / Ouvertüre

franz. ouverture (seit Ende des 11. Jh. über ouvredure, uverture, ouvreture, ouverteure aus volkslat. opertura von klassisch lat. apertura, Substantivierung von aperire), Öffnung, Loch, Spalte; Handlung des Öffnens, der Eröffnung, Aufschließung, im Plural Fenster, Türen; engl. overture, ital. apertura (abertura, overtura), span. obertura.
Als allgemeinsprachlich weit verbreitetes Wort findet ouverture vielfältige Verwendung: im diplomatischen und militärischen Kontext Vorschlag, Nachricht, Mitteilung; in der Marine Seeraum, im Bauwesen Spannweite, in der Jurisprudenz Erledigung, Offenbleiben, Vorbehalt; auch als Personencharakterisierung im Sinn von Offenherzigkeit, leichte Auffassungsgabe, Verstandeshelle; allgemein Einsicht, Erkenntnis, Geständnis, Gelegenheit, Anlaß, Ausweg, Anfang, Einleitung.
Im 17. Jh. ins Dtsch. entlehnt; seitdem in Umschrift der franz. Aussprache als Ouvertüre, Ouvertüren gebräuchlich, daneben als Mischform Ouverturen; der Wortgebrauch entspricht namentlich im 18. Jh. dem genuinen Bedeutungsbereich des Öffnens und der Eröffnung. Im heutigen Sprachgebrauch wird das Wort vorwiegend als mus. Begriff verwendet.

I. Seit Anfang des 17. Jh. findet das Begriffswort ouverture im mus. Zusammenhang als Weit verbreitetes französisches Gebrauchswort in unterschiedlichen Kontexten Verwendung.

II. Neben der funktionalen Bedeutung und einem allgemein fachsprachlichen Gebrauch wird das Wort ouverture im 17. Jh. als konkret Werkbezogene Bezeichnung für ein instrumentales Eröffnungsstück zuerst von franz., dann von engl. und dtsch., weniger von ital. Komponisten verwendet.
(1) Frühe Belege des Wortes als Titel einer instrumentalen Eröffnungskomposition finden sich in der franz. Ballettmusik in der ersten Hälfte des 17. Jh.
(2) Die Etablierung einer als ouverture bezeichneten instrumentalen Eröffnungskomposition, die sich ausgehend von der Ballettmusik vor allem auf die Bereiche Oper und Konzert ausdehnt, führt im 17. Jh. zunächst wiederum in Frankreich zu einer Typisierenden Anwendung des Begriffs. Konstitutiv wirkt hierbei in erster Linie die Festlegung der Form und Satzstruktur.
(3) Gegen Ende des 17. bis in die erste Hälfte des 18. Jh. ist das Begriffswort ouverture in lexikalischen Definitionen durch die Schematisierende Gleichsetzung mit dem sogenannten französischen Ouvertürentypus geprägt.

III. Seit Mitte des 18. Jh. wird in bezug auf die schematisierende formbezogene Deutung der Bezeichnung ouverture in musiktheoretischen Schriften eine Erweiterung hinsichtlich der Herausbildung verschiedener Formen sowie der ursprünglichen funktional bestimmten Bedeutung erkennbar, wobei der programmatische Aspekt zusammen mit dem Bemühen um eine Präzisierung des Aufgabenbereiches namentlich als Einleitungskomposition einer Oper das zentrale Thema theoretischer Erörterungen darstellt.
(1) Die Ausdehnung der Begriffsdeutung anhand der Einbeziehung des programmatischen Aspekts läßt sich speziell für den Bereich der Oper zunächst in ital. und franz. Schriften nachweisen.
(2) Eine Zusammenführung und Wertung der satztechnischen und ästhetischen Bedeutungsmerkmale setzt in deutschsprachigen theoretischen Schriften Anfang des 19. Jh. mit den lexikalischen Beiträgen von H. Chr. Koch ein. (a) Dies bringt in der ersten Hälfte des 19. Jh. eine kontrovers geführte Auseinandersetzung über die Funktion als Operneinleitung mit sich. (b) Die Forderung der Ästhetiker nach einem engen Zusammenhang des Eröffnungsatzes mit dem nachfolgenden Drama führt zu einer Erweiterung des Formbegriffs.

IV. In der ersten Hälfte des 19. Jh. erfährt die Bezeichnung Ouvertüre, parallel zum Begriffsverständnis als Eröffnungssatz eines dramatischen Werkes, eine zusätzliche Ausweitung, die in der Ausbildung einer einsätzigen selbständigen Orchesterkomposition begründet ist. Den Verwendungszweck spezifizierend etabliert sich seit etwa 1831 der Wortgebrauch Konzertouvertüre.

I. Seit Anfang des 17. Jh. findet das Begriffswort ouverture im mus. Zusammenhang als Weit verbreitetes französisches Gebrauchswort in unterschiedlichen Kontexten Verwendung. Entsprechend vielfältig und teilweise in der Aussage indifferent sind die Belege. Frühe Beispiele stammen sowohl aus theoretischen als auch aus literarischen Schriften des 17. sowie der ersten Hälfte des 18. Jh.
In einer allgemein funktionalen Bedeutung begegnet die Bezeichnung ouverture bereits Anfang des 17. Jh. in der Schrift *Les tons ov discovrs* (Tournai 1610) von P. Maillart, wo das Wort „ouuerture" im Zusammenhang mit der Erklärung des Notenschlüssels die Assoziation in Richtung Öffnen oder Aufschließen hervorruft („& est dicte clef, par similitude, pourautant qu'elle nous donne ouuerture du chant, comme vne clef d'vne serrure", 8). Ein allgemeinsprachlicher Gebrauch des Wortes in seiner ursprünglichen Bedeutung findet sich in der Schrift *L'art de bien*

chanter (Paris 1679) von B. de Bacilly, in der der Ausdruck ouverture schlicht die Öffnung des Mundes („l'ouuerture de la bouche", 257) benennt.
Als Funktionsbegriff – im Sinn einer Anfangskompos., der weitere Musikstücke folgen – und gleichzeitig fachsprachlich im Suitenkontext auf ein instrumentales Werk bezogen, verwendet Chr. Reuter das Wort „Ouvertour" auf ironisch-distanzierte Weise in seinem Lustspiel *Le Jouvanceau Charmant Seigneur Schelmuffsky, Et L'Honnête Femme Schlampampe... Oder Der anmuthige Jüngling Schelmuffsky u. Die ehrliche Frau Schlampampe* aus den 1690er Jahren („Ihr Gnaden sie befehlen nur/ Belieben sie erst eine *Ouvertour*, Hernach ein feines *Alamandgen*/ Ein *Minuetgen* ein *Courantgen*/ Wie auch ein *Sarabandgen*", *Werke*, hg. von G. Witkowski, Lpz. 1916, I, 258). Eine weitere allgemein gehaltene fachsprachliche Anwendung der Bezeichnung ouverture findet sich in J. Kuhnaus Satire *Der Mus. Quack-Salber* (Dresden 1700). Der adjektivische Zusatz „musicalische" sowie der Kontext lassen zwar eindeutig auf eine Komposition schließen („Der *musicalische* 6te Psalm/ das *musicalische Magnificat*, oder die *musicalische Ouverture*, das *musicalische Lamento* und dergleichen", 46 f.), jedoch werden keine näheren Auskünfte etwa über Zweckbestimmung oder Form, Besetzung und Satzstruktur gegeben.
Das konstante und somit verbindende Charakteristikum der unterschiedlichen Anwendungen des Wortes ouverture in nahezu allen Belegen des mus. Schrifttums ist die allgemein gehaltene Zweckbestimmung des Eröffnens, wobei festzuhalten ist, daß sich der Ausdruck ouverture in einigen Schriften des 17. bis Mitte des 18. Jh. noch nicht zwangsläufig auf eine instrumentale Kompos. bezieht, sondern zunächst und vor allem als Funktionsbegriff verstanden wird:

Cl.-Fr. Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes* (Paris 1682): L'ouverture du Ballet est comme l'exposition du sujet que l'on doit representer; c'est pour cela qu'elle se fait par des recits, parce que le Ballet étant de soy une representation muette, il a besoin du secours de la parole & du chant pour faire entendre aux spectateurs ce qu'il veut representer (258);
Au lieu d'un recit en Musique on peut faire l'ouverture par un simple Dialogue d'Acteurs (260);
Quand on veut commencer d'abord par un grand spectacle, l'ouverture se fait par un grand nombre de personnes de differens Etats, afin que la diversité des habits arreste les yeux comme le grand nombre de Musiciens & de Concertans charme les oreilles par une pleine symphonie (262 f.);
H. J. Spanutius, *Teutsch-Orthographisches Schreib-Conversation-Zeitungs- u. Sprüch-Wörter Lexicon* (Lpz. 1720): *Ouverture*, eine Eröffnung/ Auffthuung; ist auch ein *musicalisch* Stück/ damit der Anfang zur nachfolgenden *Music* gemachet wird (346);
S. J. Apinus, *Glossarium novum ad aevi huius statum adornatum* (Nürnberg 1728): *Ouuerture*, ...eine *Musicalische Partie*, womit der Anfang zur nachfolgenden *Music* gemacht wird (385);
GrassineauD (London 1740): OVERTURE, or *Ouverture*, opening or preluding; a term used for the solemnities at the beginning of an act or ceremony, as of an opera, tragedy, comedy, concert of music, &c. (172);
Dictionaire universel Frç. et Lat. (Paris ³1752), Art. *Ouverture*: L'*ouverture* du Théâtre, de la Scène de l'Opéra, se fait par l'Aurore, par une belle symphonie, par une petite piéce de Musique que se joue, & qui se chante quelquefois aussi tout ensemble, & qui pour cet effet porte ellemême le nom d'*ouverture* (V, 305).

Dieser undifferenzierte Wortgebrauch ist angesichts der zahlreichen Ouvertürenproduktionen seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. erstaunlich, allerdings dokumentiert sich darin nachdrücklich die Dominanz der Zweckbestimmung des Begriffs in zeitgenössischen Auffassungen.
Die Verbindung des Eröffnungsgedankens mit der Vorstellung des Aufschließens setzt im deutschen Sprachgebrauch erst Anfang des 18. Jh. ein:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Eine *Ouverture* hat den Nahmen vom Eröffnen/ weil sie gleichsam die Thür zu den *Suiten* oder folgenden Sachen aufschliesset (170).

II. Neben der funktionalen Bedeutung und einem allgemein fachsprachlichen Gebrauch wird das Wort ouverture im 17. Jh. als konkret WERKBEZOGENE BEZEICHNUNG FÜR EIN INSTRUMENTALES ERÖFFNUNGSSTÜCK zuerst von franz., dann von engl. und dtsch., weniger von ital. Komponisten verwendet.

(1) Frühe Belege des Wortes als TITEL EINER INSTRUMENTALEN ERÖFFNUNGSKOMPOSITION finden sich in der franz. Ballettmusik in der ersten Hälfte des 17. Jh. Als Titel einer Instrumentalkompos. ist der Name ouverture wohl erstmals im *Ballet de Mademoiselle* (Collection Philidor, Bd. 3, Bibl. Nationale Paris, Rés. F. 497) nachweisbar, das 1640 in St.-Germain aufgeführt wurde. Der erste Satz des Balletts lautet mit Haupttitel *Ouuerture* und mit Untertitel *1re. Air.* Losgelöst von der ersten Entrée, also allein in der Funktion als Eröffnungsstück, dem dann die *1re. Entrée* folgt, erscheint der Name *Ouuerture* in dem *Ballet des Ruës de Paris* aus dem Jahr 1647, das ebenfalls in der Collection Philidor enthalten ist.

(2) Die Etablierung einer als ouverture bezeichneten instrumentalen Eröffnungskomposition, die sich ausgehend von der Ballettmusik vor allem auf die Bereiche Oper und Konzert ausdehnt, führt im 17. Jh. zuerst wiederum in Frankreich zu einer TYPISIERENDEN ANWENDUNG DES BEGRIFFS. Konstitutiv wirkt hierbei in erster Linie die Festlegung der Form und Satzstruktur.
Diese formbezogene Interpretation der Bezeich-

nung ouverture ist auf das engste mit den Werken J.-B. Lullys verknüpft. Seit 1657 ist die Verwendung des Ausdrucks ouverture als Eröffnungskompos. namentlich in Lullys Ballettmusik mit Sicherheit nachweisbar. Im Jahr 1660 fixierte er mit dem „Ouverture" genannten einleitenden Satz zu der Pariser Aufführung von Fr. Cavallis „Comédie en musique" *Serse* wohl als erster die mustergültige franz. Ouvertürenform, so daß dieses Jahr allgemein als ihr Geburtsjahr und Lully als ihr Vollender angesehen wird. Die bestimmte Anwendung des Wortes ouverture führt in der zweiten Hälfte des 17. Jh. zur funktionalen sowie formalen Fixierung des Begriffs. Erste Drucke Lullyscher Opernsuiten von franz. und nld. Verlegern tragen zur Verbreitung der franz. Ouvertürenform bei:

Ouverture avec tous les airs de L'opera de Cadmus... (Amsterdam 1682);
Ouverture avec tous les airs de Violon de l'opera de Persée... (Amsterdam 1682);
Ouverture avec tous les airs de Violons de l'opera de Phaeton... (Amsterdam 1683);
Ouverture avec tous les airs de Violons de l'Opera d'Amadis... (Amsterdam 1684);
Ouverture du Triomphe de l'Amour avec tous les Airs de Violon... (Amsterdam o.J. [1687, einzige Suite in Triobesetzung]);
Ouverture Avec tous les Airs à jouer de l'Opera de Phaeton... (Amsterdam o.J. [1697]);
Ouverture avec tous les Airs à jouer de l'Opera de Bellerophon... (Amsterdam o.J. [c. 1700–1701]; alle Titel zit. nach: H. Schneider, *Die Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich d. Ancien régime*, Tutzing 1982, S. 333 f.; dort weitere Drucke bis einschließlich 1725).

Die typisierende Anwendung des Begriffswortes, die vornehmlich das Lullysche Muster zugrundelegt, ist im Rahmen der Suitendrucke gegen Ende des 17. Jh. außerhalb Frankreichs vor allem im deutschsprachigen Raum nachweisbar (→ *Suite* I. (2) u. (3); → *Divertissement* V.).
Vermutlich weist erstmals J. S. Kusser (Cousser) bereits im franz. Titel seines Suitenwerkes *Compos. de musique suiuant la Methode Francoise Contenant Six Ouuertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs* (Stuttgart 1682) allgemein auf die franz. Kompositionsart hin, die er dann im Widmungstext durch den Hinweis auf Lully konkretisiert. Auf die von Lully geübte Praxis beruft sich auch G. Muffat in der „Vorred an den günstigen Liebhaber" seiner Suitensammlung *Florilegium Primum* (Augsburg 1695). Den genannten frühen Drucken folgt eine große Anzahl derartiger Suitenwerke mit dem franz. Ouvertürentypus als Eröffnungssatz, so beispielsweise von B. A. Aufschnaiter (Nürnberg 1695), J. C. F. Fischer (Augsburg 1695), G. Muffat (Passau 1698), J. A. Schmierer (Augsburg 1698), K. Schweitzelsperger (Augsburg 1699), J. S. Kusser (Stuttgart 1700), J. Fischer (Dresden 1700, Augsburg 1700, Hbg 1702, Augsburg 1706), J. J. Fux (Nürnberg 1701), J. Ph. Krieger (Nürnberg 1704), J. Scheiffelhut (Augsburg 1707) oder J. Chr. Schieferdecker (Hbg 1715).

Dem Brauch folgend, zyklische Werke nach ihrem ersten Stück zu benennen, wird der Name ouverture in dtsch. und nld. Drucken auch auf eine ganze franz. Suite übertragen. So bezeichnet beispielsweise Ph. H. Erlebach seinen 1693 in Nürnberg erschienenen Suitendruck mit ausdrücklichem Verweis auf den franz. Kompositionsstil als *VI. OUVERTURES, Begleitet mit ihren darzu schicklichen AIRS, nach Franz. Art u. Manier eingerichtet und gesetzet* (zit. nach: Fr. Zobeley, *Die Musikalien d. Grafen von Schönborn-Wiesentheid, thematisch-bibliographischer Katalog*, Bd. I/1, Tutzing 1967, 42).

(3) Gegen Ende des 17. bis in die erste Hälfte des 18. Jh. ist das Begriffswort ouverture in lexikalischen Definitionen durch die SCHEMATISIERENDE GLEICHSETZUNG MIT DEM SOGENANNTEN FRANZÖSISCHEN OUVERTÜRENTYPUS geprägt. Parallel dazu erfolgt eine terminologische Abgrenzung zu dem ital. Eröffnungssatz, der in der Regel sinfonia genannt wird.
Eine erste, wenn auch nur kurze Charakterisierung der Bezeichnung ouverture stammt von J. Ozanam. Unter Berücksichtigung der Kompositionspraxis verweist er auf die beiden allgemein als die wichtigsten verstandenen Merkmale, den Anwendungsbereich und die Satzstruktur:

Dictionaire mathematique (Amsterdam 1691): L'OUVERTURE est une Piece qui se joüe à l'ouverture du Theatre. Elle a ordinairement une Fugue, ou une imitation dans sa derniere partie (664).

Detailliertere Begriffsdefinitionen, die hauptsächlich Provenienz, Form und Satztechnik betreffen, geben Anfang des 18. Jh. Niedt, Walther und Mattheson:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung*, Bd. II (Hbg [1706] [2]1721, hg. von J. Mattheson): *Ouverture*, ist ein Frantzösisches Wort/ und kömmt her von *ouvrir*, auffmachen/ eröffnen. Es ist bey den Frantzosen in weltlichen Sachen eben das/ was bey den Italiänern und Teutschen die *Sonaten*, *Intraden* und *Sinfonie* sind. Sie werden immer (und nicht meistentheils) mit dem geraden Tact angefangen/ und bis 16 a 24. *Mesures* (wohl kürtzer/ doch schwerlich länger) *continuirt*: welcher Satz denn *repetirt* wird. Alsdenn fallen sie aus der geraden/ langsamen Mensur/ entweder in eine geschwindere/ oder auch in einen Tripel: der gemeiniglich Fugenweise *tractir/t* [sic] und bis 50 a 100 Täcte ausgeführet wird. Hernach hat der Schluß wiederum einen ernsthafften Satz/ der mit den Anfang in etwas übereinkömmt; und wenn solcher zu Ende/ wird es von dem *Allegro* an durchaus *repetiret*. Dieser Schluß aber ist *arbitrair*, und schliessen heutiges Tages die meisten *Ouvertures* mit dem hurtigen Satz/ ohne besondere *Ceremonie* (100);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Ouverture (gall:)* heißet der Anfang oder Eröffnung, kommt her von *Ouvrir*, aufmachen, eröffnen. Die *Ouverturen* werden insgemein in schlechten *Tacte* angefangen mit einer aus 7, 8, 16, 20, 24 *Tacten*, zuweilen auch länger bestehenden *Repetition*; als denn wird in *Tripel-tacte* mit einer *Fugen*, welche nach eines jeden Gefallen kurtz oder

lang seyn kann, fortgefahren; zum Beschluß fället man in schlechten und zwar langsamern *tact*, als der Anfang gewesen, wiederum ein (ed. Benary, Lpz. 1955, 51);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Unter allen *Piecen*, die *instrumentaliter executi*ret werden/ behält ja wol *per majora* die so genandte *Ouverture* das *Præ*. Ihr eigentlicher Platz ist zu Anfang einer *Opera*, oder eines anderen Schau-Spiels/ wiewol man sie auch vor *Suiten* und übrigen Cammer-Sachen setzet. Wir haben ihre *Invention* den Frantzosen zu dancken/ die sie auch am allerbesten zu machen wissen... Sie leidet hauptsächlich 2. Eintheilungen/ deren erste einen *egalen Tact* und ordentlicherweise den 2. halben haben wird/ dabey ein etwas frisches/ ermuntrendes und auch zugleich *elevir*tes Wesen mit sich führet... Der andere Theil bestehet in einem/ nach der freyen *Invention* des *Componisten* eingerichteten/ *brilliren*den *Themate*, welches entweder eine *reguliere* oder *irreguliere Fuge*, bißweilen und mehrentheils auch nur eine blosse aber lebhaffte *Imitation* seyn kan. Die meisten Frantzösischen *Ouverturen* schliessen nach dem *Allegro*, oder anderen Theile der *Ouverture*, wiederum mit einem kurtzen *Lentement*, oder ernsthafften Satze (170 f.).

Ausführlich reflektiert J. A. Scheibe den Begriff in seinen Lehrschriften. Ebenso wie der oben zit. Mattheson bewertet er im *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730) die ouverture als die beste Instrumentalgattung der franz. Musik (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1960, Anh., 77). Innerhalb der Erklärung des Kammerstils, der nach Scheibe dtsch., franz. und ital. Stilelemente aufgreift, avanciert sie zum Musterbeispiel des franz. Kompositionsstils („Die *Ouverteurs* sind ordentlich nach Franzosischer Art, die *Sinfonien* aber Italiaenisch", loc. cit., 80). Wie in den Ausführungen deutlich wird (loc. cit., 83 f.), bezieht sich die Beschreibung auf die „Ouverteur" als Eröffnungssatz der Orchestersuite. Im späteren *Critischen Mus.* geht Scheibe sowohl auf den funktionalen Begriff als auch auf dessen formbezogene Gleichsetzung mit dem sogenannten franz. Ouvertürentypus nach dem Vorbild Lullys ein. Wiederum in Übereinstimmung mit Mattheson definiert er die ouverture als eine in Frankreich entstandene zwei- oder vorzugsweise dreiteilige Instrumentalform. Er erwähnt ebenfalls die allgemeine Zweckbestimmung des instrumentalen Eröffnungssatzes, mit dem „alle Opern, Serenaten, und endlich auch alle musikalische Zusammenkünfte" anfangen. Hinsichtlich der Form der ouverture weicht er im Detail von der früheren und oben zit. Definition Matthesons ab. Für Scheibe ist der erste kurze Teil „gleichsam die Einleitung zu dem folgenden Theile". Des weiteren stellt er eine Entwicklung von der Opernouvertüre zu der sogenannten Ouvertürensuite fest, da letztere durch „mancherley kurze Sätze" weiter „ausgedehnet" worden sei. Darüber hinaus spricht er erstmals im Zusammenhang mit der Bezeichnung die Aufgabe des Satzes an, „eine Aufmerksamkeit zu erwekken" und die „Zuhörer" auf das Folgende „zu ermuntern und vorzubereiten". Die Ouvertürenkomposition, in ihrer Gleichsetzung mit der sogenannten franz. Ouvertürenform, wird bei Scheibe kritisch bewertet. Er gibt an, daß „viele Kenner der Musik" diese Art der Komposition als „veraltete und lächerliche Stücke" ansehen. Die Gründe bestehen laut Scheibe in der „allzugenau eingeschränkten Gleichheit" und vielleicht auch in der „großen Aehnlichkeit, die alle Ouverturen im Anfange mit einander haben":

Critischer Mus. (Lpz. ²1745, 73. Stück vom 19.1.1740): Zur Abwechslung will ich nun auch einmal ein französisches Instrumentalstück untersuchen... Die Ouverture hat seit verschiedenen Jahren keinen gemeinen Platz unter den Instrumentalsachen behauptet. Sie ist bisher in Deutschland und in andern Ländern so beliebt gewesen, daß man nicht leicht mit einem andern Stücke eine musikalische Zusammenkunft eröffnet hat. Sie verdienet also auch in diesen Blättern eine besondere Stelle, und ich darf um destoweniger Bedenken tragen, ihre Schönheiten und ihren Nachdruck meinen Lesern bekannter zu machen, als sie ihnen vielleicht sind; zumal da anitzo viele Kenner der Musik die Ouverturen als veraltete und lächerliche Stücke betrachten. Das lebhafte Frankreich hat sich in der Musik durch die Erfindung der Ouverturen nicht wenig hervor gethan (667);
Es sind aber die Ouverturen eigentlich zum Anfange theatralischer Stücke erfunden und verfertiget worden. Man setzte sie insonderheit den Opern vor: wie denn ihre vornehmste Eigenschaft ist, eine Aufmerksamkeit zu erwecken, und die Zuhörer zur Anhörung anderer Stücke zu ermuntern und vorzubereiten. Sie sind also auch lange Zeit zum Anfange aller starken und weitläuftigen theatralischen und dergleichen Singestücken gebrauchet worden. Man hat damit alle Opern, Serenaten, und endlich auch alle musikalische Zusammenkünfte angefangen. Endlich hat man sie auch weiter ausgedehnet, und mancherley kurze Sätze hinzugethan: bis sie zuletzt die Gestalt gewonnen, in welcher man sie anitzo sieht (668);
Der Satz aber, welcher eigentlich den Namen der Ouverture führet, besteht aus zweenen aneinander hängenden Theilen. Der erste Theil ist gleichsam die Einleitung zu dem folgenden Theile... Was man diesem Satze vorwerfen könnte, ist dieses, daß er verursachet, daß sich alle Ouverturen auf einerley Art anfangen. Es fällt also eine gewisse Veränderung hinweg, die sonst in der Tonkunst durchgehends nöthig ist, wenn nicht alle Stücke wie ein Stück klingen sollen. Wenn man dahero lange Zeit keine Ouverture gehöret hat, und es wird uns endlich einmal auch eine ganz neue gespielet: so kömmt es unserm Gehöre dennoch vor, als ob man sie lange zuvor gehöret hätte. Und dieses entsteht bloß aus einer allzugenau eingeschränkten Gleichheit, die doch ein wesentliches Stück in der Schreibart der Ouverturen ist. Vielleicht daß auch diese sehr große Aehnlichkeit, die alle Ouverturen im Anfange mit einander haben, ein großes dazu beygetragen hat, daß sie nicht mehr so beliebt sind, als sie sonst waren (669 f.);
Lulli und einige andere Franzosen sind darinnen sehr stark gewesen; zumal der erste, dem man auch insbesondere die rechte Art, Ouverturen zu setzen, zu danken hat (673).

Eine knappe Definition der ouverture, die „in Deutschland nicht mehr üblich" sei, gibt J. J. Quantz. Im Unterschied zu Scheibes Ausführungen beschränkt er einerseits die Einleitungsfunktion der ouverture

auf den Bereich der Oper und erweitert andererseits die Beschreibung der ouverture hinsichtlich ihrer Ausarbeitung um die Erfordernis einer guten „Vermischung verschiedener Instrumente":

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Eine *Ouvertüre,* welche zum Anfange einer Oper gespielet wird, erfodert einen prächtigen und gravitätischen Anfang, einen brillanten, wohl ausgearbeiteten Hauptsatz, und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner. Ihr Ursprung kömmt von den Franzosen her. *Lülly* hat davon gute Muster gegeben. Doch haben ihn einige deutsche Componisten, unter andern vornehmlich *Händel* und *Telemann,* darinne weit übertroffen. Es geht den Franzosen mit ihren Ouvertüren fast, wie den Italiänern mit ihren Concerten. Nur ist, wegen der guten Wirkung welche die Ouvertüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind (300 f.).

*

Exkurs: Im Gegensatz zu der schematisierenden Gleichsetzung von Name und franz. Formtypus durch die Musiktheorie wird in der Kompositionspraxis seit der 2. Hälfte des 17. Jh. vornehmlich bei ital. oder in Italien ausgebildeten Komponisten wie beispielsweise A. Cesti, A. Sartorio, A. Gianettini, A. Steffani, F. Pollarolo von dieser strikten Anwendung der Bezeichnung ouverture mitunter abgewichen. So können die mit „ouverture" betitelten Kompositionen beispielsweise nach dem sogenannten ital. Ouvertürentypus gefertigt sein oder – umgekehrt – die als „sinfonia" benannten Kompositionen dem franz. Ouvertürentypus angehören. Dies gilt vorwiegend für den Bereich der Oper. Maßgeblich für diese offensichtlich nicht formbezogenen Bezeichnungen mögen die Funktionsbestimmung bzw. die ganz allgemein gehaltene ital. Benennung für eine mehrfach besetzte Instrumentalkompos. gewesen sein. Bezeichnenderweise ist eine freiere Handhabung der Namensgebung parallel zum Popularitätsverlust des franz. Ouvertürentypus zu beobachten. So läßt sich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jh. hinsichtlich der Opernouvertüre eine zunehmend formunabhängige Benennung nachweisen. Diese ungenaue Handhabung der Benennung von Kompos. findet die Mißbilligung der Theoretiker. So tadelt Scheibe am Ende seiner oben zit. Ausführungen über die sogenannte Ouvertürensuite im *Critischen Mus.*: „Nichts ist abgeschmackter, als wenn nüchterne Componisten ihren Sätzen erst eine Benennung geben, wenn sie bereits damit fertig sind, ohne sich um die Natur und Beschaffenheit derselben genau zu bekümmern. Ein solcher Stümper weis also selbst nicht, was er machen will. Und wie oft geschieht es alsdann auch nicht, daß ein Satz einen Namen erhält, den er gar nicht ausdrükket?" (loc. cit., 674). J. Riepel sieht vor allem die Eröffnungsfunktion als Grund dafür an, daß „eine Simpfonie auch oft Uvertur (*Ouverture*) genennet" wird. Näher auf den Wortgebrauch eingehend macht er des weiteren die Beobachtung, daß das „französche Wort viele Italiener selbst angenommen zu haben scheinen. Denn ich habe mehr als einmal *Uvertura* sprechen hören; *Apertura* von *aperire,* eröffnen, aber noch niemal" (*Grundregeln zur Tonordnung insgemein,* Ffm. u. Lpz. 1755, 70, Anm.). Trotz Riepels gegenteiliger Behauptung kommt die Bezeichnung Apertura dennoch vor, außerdem sind mehrere Schreibvarianten und verschiedene Umschriften des franz. Wortes ins Ital. belegbar, so beispielsweise Ouuertur, Ouuertura, Overture, Overtur oder auch Overtura (vgl. die Erläuterungen zur Benennung sowie zahlreiche Belege, vereinzelt auch für die Bezeichnung Apertura, im Incipitkatalog, in: H. Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in d. ersten Hälfte d. 18. Jh.*, Tutzing 1971, besonders S. 29 f. sowie 510 ff.).

*

III. Seit Mitte des 18. Jh. läßt sich in bezug auf die schematisierende formbezogene Deutung der Bezeichnung ouverture in musiktheoretischen Schriften eine Erweiterung hinsichtlich der Herausbildung verschiedener Formen sowie der ursprünglichen funktional bestimmten Bedeutung erkennen, wobei der programmatische Aspekt zusammen mit dem Bemühen um eine Präzisierung des Aufgabenbereiches namentlich als Einleitungskomposition einer Oper das zentrale Thema theoretischer Erörterungen darstellt.

(1) Die Ausdehnung der Begriffsdeutung anhand der Einbeziehung des programmatischen Aspekts läßt sich speziell für den Bereich der Oper zunächst in ital. und franz. Schriften nachweisen, wobei, wie sich an dem synonymen Wortgebrauch von ouverture und sinfonia in den Reformschriften ablesen läßt, die formbezogene Begriffsdefinition nicht von Belang ist. Die Forderung nach einem engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama, der dtsch. Theoretikern zufolge noch besonders mit dem Begriff sinfonia verbunden ist, wird somit gleichfalls auf den der ouverture übertragen. In J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* wird diese Anwendungsweise des Begriffs noch Ende des 18. Jh. dezidiert für das Mutterland der ouverture angemerkt („Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorspiel vor der Oper eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stüke hat", Bd. III, Lpz. ²1793, 643). Das erweiterte Begriffsverständnis ist ursächlich auf eine wachsende Kritik zurückzuführen, die eine schablonenhafte Fertigung der Stücke bemängelt, und die damit sowohl die franz. als auch die ital. Ouvertürenform trifft. Auf der Suche nach neuen Wegen aus dem kompositorischen Engpaß rückt die Zweckbestimmung der Ouvertüre in den Mittelpunkt kritischer Betrachtungen. Des weiteren entscheidend für das erweiterte Begriffsverständnis dürften die Opernreformbestrebungen gewesen sein, in die selbstverständlich auch die Ouvertüre als ein Teil des Ganzen miteinbezogen wird.

Um die Mitte des 18. Jh. tritt Fr. Algarotti ausdrücklich für eine mus. konkretisierte Bezugnahme der

„sinfonia o sia l'apertura" (14) zum nachfolgenden Drama ein, wobei er durch die Wortwahl „apertura" dezidiert auf die Eröffnungsfunktion hinweist. Nach Algarotti soll die Komposition als integraler Bestandteil des Dramas so beschaffen sein, daß sie die Handlung ankündigt und den Zuhörer auf den jeweiligen, aus dem gesamten Drama resultierenden Eindruck des Affektes vorbereitet:

Saggio sopra l'opera in musica (Venedig 1755): Dove la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'esordio dell'orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesimo. Cosicchè diverso ha da essere il carattere di una sinfonia che ne disponga a veder la morte di Didone, da una che ne disponga a veder le nozze di Tetide e di Peleo (14).

Eine ähnliche Auffassung vertritt J. le Rond D'Alembert, der noch eindringlicher als Algarotti darlegt, daß durch die Formelhaftigkeit der beiden bestehenden Ouvertürenformen die individuelle Zweckbestimmung der Ouvertüre nicht erfüllt werden kann. Sein in dieser Hinsicht eindeutig negatives Begriffsverständnis, das vornehmlich in einer Verurteilung der Ouvertüren des franz. Typus nach dem Vorbild Lullys – die er als „insipides" bezeichnet – zum Ausdruck kommt, macht die Verlagerung der Begriffsauffassung von der formbezogenen auf eine dramenbezogene charakteristische Deutung der Ouvertüre deutlich. In Übereinstimmung mit Algarotti betont er die auf das folgende Drama vorbereitende Funktion und den daraus resultierenden unterschiedlichen Charakter der Ouvertüren. Im Unterschied zu Algarotti beschränkt er die Einleitungsfunktion auf die erste Szene des Dramas:

De la liberté de la musique, in: *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie* (Amsterdam [2]1759): Il est dans nos Opéras un genre de symphonie sur lequel nous nous arrêterons un moment; ce sont les ouvertures. Celles de Lulli, toutes insipides, & jettées d'ailleurs au même moule, ont été pendant plus de soixante ans le modele invariable de celles qui les ont suivies; durant tout ce tems, il n'y a eu qu'une ouverture à l'Opéra, si même on peut dire qu'il y en eût une. Enfin M. Rameau a le premier sécoué le joug, & osé tenter une autre route. Que d'objections ne fit-on pas d'abord contre cette nouveauté? Ce ne sont pas là des ouvertures, disoit-on; comme s'il étoit décidé qu'une ouverture dût essentiellement commencer par un morceau grave, toujours composé à la façon de Lulli, de croches & et de noires pointées. Enfin nous avons adopté depuis peu le genre d'ouverture des Opéras Italiens; & s'il m'est permis de le dire, ce n'est pas en cela que nous aurions dû les imiter. Car qu'est-ce qu'une ouverture? C'est la piece de Musique qui commence un Opéra, & qui doit préparer l'Auditeur à ce qu'il va entendre. Le caractere de cette piece doit donc être différent suivant le genre de situation qu'on va mettre sous les yeux du spectateur. Pourquoi donc faut-il qu'une ouverture soit toujours formée, comme le pratiquent les Italiens, d'un allegro, d'un adagio, & d'un passe-pied?... Je ne prétends point cependant, avec quelques Écrivains modernes, qu'une ouverture doive être la *préface* & comme l'analyse de l'Opéra qui doit suivre; cette analyse & cette préface ne me paroissent pas plus intelligibles ni plus praticables que la prétendue récapitulation des points d'orgue dans les airs Italiens. Mais le caractere naturel & nécessaire d'une ouverture, c'est d'être l'annonce de la premiere scene, la ritournelle convenable au tableau que cette scene doit présenter (IV, 457 ff.).

Während J.-J. Rousseaus Begriffsverständnis auf eine allgemein gehaltene Einstimmung abzielt, zeigen die poetischen Ausführungen B. G. E. La Cépèdes verschiedene Möglichkeiten auf, die zur Präzisierung des Aufgabenbereiches beitragen sollen. Die bestmögliche Einstimmung des Zuschauers auf das nachfolgende Drama ist demnach auf mehrere Arten zu erreichen: erstens in Form einer mus. Zusammenfassung des gesamten Stückes, zweitens durch die Aufnahme der wichtigsten Stimmungen des Stückes, drittens anhand der Darstellung der wichtigsten Begebenheiten oder Stimmungen der ersten Szene des Dramas oder viertens unter Zugrundelegung thematischer Substanz aus der Oper:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Ouverture*: L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce (358); La Cépède, *La poëtique de la musique* (Paris 1785): Premièrement, il peut vouloir faire de son ouverture un tableau abrégé de toute sa pièce: il peut vouloir y représenter toutes les passions, tous les personnages qui paroissent dans la tragédie, tous les événemens qui y sont répandus. Cette manière est séduisante: elle peut offrir de grandes beautés: elle peut rendre l'ouverture des plus variées, des plus touchantes; on peut, en l'employant, faire un ouvrage admirable, à ne considérer l'ouverture que d'une manière isolée... La seconde manière que le musicien peut employer consiste à préparer le cœur de l'auditeur aux principaux sentimens dont la peinture lui sera offerte pendant le cours de la pièce (7 f.);
La troisième manière de faire une ouverture, c'est de préparer uniquement les spectateurs aux principaux événemens qui doivent se passer dans le commencement de la pièce ou aux principaux sentimens qui doivent y être déployés (11);
Le compositeur pourra placer ainsi dans son ouverture les principales phrases des airs les plus expressifs qu'il voudra faire entendre (II, 38).

Eine im Detail abweichende Haltung nimmt St. Esteban de Arteaga ein. Er erkennt zwar die Zweckbestimmung der in Rede stehenden Gattung und ihre verschiedenartige, sujetgerechte Ausführung an, bezweifelt aber die Realisierung des geforderten Zusammenhangs zwischen dieser und dem Drama aufgrund der zu geringen Aussagedeutlichkeit der Instrumentalsprache, die „zu ungewiß und zu unbestimmt" sei, „als daß sie irgend einen Gegenstand individualisieren" könne. Er wendet sich nachdrücklich gegen die von Algarotti vertretene Auffassung, wonach die Ouvertürenkomposition „ein Ausdruck oder Kompendium des ganzen Dramas" sein müsse. Nach seinem Begriffsverständnis beschränkt sich die Einbeziehung des programmatischen Aspektes auf

die Darstellung des Affektes der ersten Szene des Dramas:

Le rivoluzioni del teatro mus. ital. dalla sua origine fino al presente II (Bologna 1785): La quarta osservazione, che può in qualche modo riferirsi all'antecedente, riguarda l'apertura, onde si dà incominciamento al dramma. Non già ch'io non lodi l'usanza di suonar gli strumenti avanti che sortano i personaggi, la quale mi sembra necessaria non che opportuna a sedar il confuso mormorio degli uditori, a svegliar la loro attenzione, e a preparar gli animi al silenzio ed alla compostezza. Condanno bensì, che i maestri non abbiano cavato da siffatto principio tutti i vantaggi, che ne potevano, e che riflettuto non abbiano qualmente la sinfonia preliminare, oltre l'eccitar la curiosità dell'udienza, ha per iscopo eziandio l'esporre come in breve argomento l'indole dell'affetto, che regnerà nella prima scena. Dico nella prima scena, giacchè non saprei convenire col Conte Algarrotti, il quale è d'avviso, che l'apertura esser debba una espressione o compendio di tutto il dramma. Bisogna aver filosofato assai poco sulla natura della musica per non avvedersene, che cotal sinopsi od epitome musicale diviene in pratica pressochè impossibile ad eseguirsi attesa l'indole vaga e indeterminata del linguaggio strumentale, che non può e non sa individuare alcun oggetto, e la difficoltà parimenti di accozzar insieme senza distruggerli altrettanti movimenti diversi e forse contrarj quanti sono i sentimenti, che risultano dal totale d'un dramma. E ciò nel breve spazio d'un quarto d'ora, che a fatica s'impiega nell'apertura (59 f.).

Die dtsch. Theoretiker des 18. Jh. behalten die Trennung der Begriffswörter ouverture und sinfonia in der Regel bei. Zwar wird dem franz. Typus ouverture eine Eröffnungsfunktion zuerkannt, jedoch bleibt dem Typus sinfonia der konkrete Bezug zum Inhalt der Oper oder ihrer ersten Szene in ausführlichen Begriffsdarstellungen vorbehalten, wie beispielsweise bei Mattheson (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 125), Scheibe (*Critischer Mus.*, Lpz. ^{2}1745, 66. Stück vom 1.12.1739, 603 ff., 67. Stück vom 8.12.1739, 611 ff., 68. Stück vom 15.12.1739, 619 ff. u. 73. Stück vom 19.1.1740, 667 f.), Quantz (*op. cit.*, 300 ff.), D. G. Türk (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 392), Sulzer (*op. cit.* III, Lpz. ^{2}1793, Art. *Ouvertüre*, 643 f. u. IV, Lpz. ^{2}1794, Art. *Symphonie*, 478 ff.) sowie H. Chr. Koch (*Versuch einer Anleitung zur Compos.* III, Lpz. 1793, 293 ff. u. 301 ff.).

(2) Eine Zusammenführung und Wertung der satztechnischen und ästhetischen Bedeutungsmerkmale setzt in deutschsprachigen theoretischen Schriften Anfang des 19. Jh. mit den lexikalischen Beiträgen von H. Chr. Koch ein. Sein Begriffsverständnis umfaßt mehrere Deutungsebenen: die Interpretation im „weitern Sinne des Wortes", die auf die allgemein gehaltene instrumentale Eröffnungsfunktion rekurriert, im Gegensatz dazu dann die Auffassung des Begriffs „im engern Sinne" als formbezogene Komposition nach dem Muster Lullys, die wiederum ihrerseits eine weitere Deutungsebene eröffnet: die Gegenüberstellung von alt und neu. Aufschlußreich ist sein Verständnis der ‚neuen' Ouvertüre. Form und Charakter werden erstmals gemeinsam in den Dienst der Aufgabe gestellt, „die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu reizen, und ihre Erwartung in Hinsicht auf das Stück selbst zu erhöhen". Dieser Absicht liegt die Erkenntnis zugrunde, daß dem Ausdruck Ouvertüre weder eine spezifische Form noch ein allgemeingefaßter Charakter zuzuordnen ist, sondern beides hat sich nach dem „Charakter des Singstückes, dem die Ouvertüre zur Einleitung dient", zu richten. Die letztgenannte Forderung und Kochs Definition der Ouvertüre als eines „ausgeführten vollstimmigen Instrumentalstückes" – Bedeutungsmerkmale, die ebenfalls in dem Art. *Sinfonie oder Symphonie* (1385 ff.) zu finden sind – verdeutlichen darüber hinaus eine beginnende Aufhebung der traditionellen Begriffstrennungen von ouverture und sinfonia zugunsten eines neu formulierten Begriffsverständnisses von Ouvertüre, in dem die individuelle, dramenbezogene Ausführung der Eröffnungsfunktion dominiert und die ‚alten' spezifisch kompositionstechnischen und zugleich ehemals begriffsbezeichnenden Sachverhalte zum kompositionshistorischen Teil der Ausführungen zählen:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Ouverture*: ...bezeichnet im weitern Sinne des Wortes jedes ausgeführte vollstimmige Instrumentalstück, welches der Oper, Cantate, dem Ballette u.d.gl. zur Einleitung oder Eröffnung dienet. Im engern Sinne hingegen verstehet man darunter eine besondere Gattung der Eröffnungsstücke, die französischen Ursprunges ist, und besonders von *Lülli* eine bestimmte Form erhalten hat... In dem letzten Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts wurde diese Form der Eröffnungsstücke auch in Deutschland gebräuchlich, wo sie späterhin vorzüglich *Telemann* äußerst fleißig bearbeitete... Ueberdies wurde sie nicht bloß als Einleitung großer Singstücke, sondern auch sehr oft mit einem hinzugefügten letzten Allegro, und mit einigen demselben vorhergehenden charakteristischen Tanzmelodien verbunden, in der Kammer- oder Concertmusik anstatt der Sinfonien gebraucht. Gegen das Jahr 1760 fing man an, sie immer seltener zu bearbeiten, so daß sie anjetzt (wenigstens in ihrer ältern Form) beynahe unter die veralteten Tonstücke gezählt werden kann (1126 ff.);
Die anjetzt gewöhnlichern Einleitungssätze zu großen Singstücken, denen man den Namen Ouvertüre giebt, haben eine unbestimmte und willkührliche Form; gemeiniglich giebt man ihnen eine dem ersten Allegro der Sinfonie gleiche oder ähnliche Form. Auch der Charakter derselben ist, so wie der Charakter der Fuge in der Ouvertüre im engern Sinne des Wortes, unbestimmt, und richtet sich gemeiniglich nach dem Charakter des Singstückes, dem die Ouvertüre zur Einleitung dient. Weil die Ouvertüre, sie erscheine in welcher Form sie wolle, als Eröffnungsstück zur Oper oder zu andern großen Singstücken gebraucht wird, so sucht man sie so interessant zu machen, als möglich ist, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu reizen, und ihre Erwartung in Hinsicht auf das Stück selbst zu erhöhen (1131 f.);
Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Ouverture*: So nennet man das vollstimmige Instrumentalstück, welches der Oper, dem Ballete, der Cantate, oder einem andern

großen Kunstwerke zur Einleitung dient. Die Ouverture hat eigentlich keinen bestimmten Charakter, sondern sie nimmt den Charakter des Kunstwerkes an, dem sie als Eröffnungsstück vorhergehet. Auch die Form, in der sie erscheint, ist anjezt unbestimmt, und gleicht mehrentheils der Form des ersten Allegro der Sinfonie. Ehedem hatte dieses Tonstück eine bestimmtere Form; es fieng jederzeit mit einem nicht weitläufig ausgeführten *Grave* im Viervierteltakte an, welches in der Dominante schloß, und mit der Cäsur dieses Schlusses in eine Fuge von willkührlicher Taktart übergieng, nach welcher das Grave zum Theil wiederholet wurde (264 f.).

(a) Die Zusammenführung satztechnischer, formaler und vornehmlich ästhetischer Bedeutungsmerkmale des Begriffswortes bringt in der ersten Hälfte des 19. Jh. eine KONTROVERS GEFÜHRTE AUSEINANDERSETZUNG ÜBER DIE FUNKTION ALS OPERNEINLEITUNG mit sich, in deren Verlauf zwischen ouverture und sinfonia nicht mehr unterschieden wird. Aufgrund ihrer vorrangig diskutierten Einleitungsfunktion wird die Bezeichnung Ouvertüre allgemein üblich:

J. F. Mosel, *Versuch einer Ästhetik d. dramatischen Tonsatzes* (Wien 1813): Die Ouvertüre (Eingangs-Symphonie) ist ein Instrumentalstück, welches der Vorstellung der Oper vorangeht und verhält sich zu dieser, wie das Exordium zur Rede. Ihr Geschäft ist es, die Handlung auf gewisse Weise anzukünden und das Gemüt des Zuhörers für jene Eindrücke empfänglich zu machen, welche Dichter und Komponist in ihrem Werke zur Absicht haben. Die Ouvertüre muß daher immer denselben Charakter annehmen, welcher in der Oper selbst der herrschende ist (ed. Schmitz, München 1910, 43);
G. Weber, Rezension von Webers Ouvertüre zu *Der Beherrscher d. Geister* (AmZ XV, 1813): Noch sind die Aesthetiker nicht einig über den eigentlichen Zweck der Ouverture – über die Frage, ob sie eine Skizze, gleichsam einen *Elenchus* oder *Argumentum* des ganzen Stücks enthalten, und dessen Gang, wie in einem Zauberspiegel, voraus ahnen lassen, oder ob sie, gleichsam blos Introduction, nur auf die erste Scene des Stückes vorbereiten, oder endlich, ob sie den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen soll, in welcher er für den Total-Eindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird (624);
C. B. v. Miltitz, *Ueber d. Unterschied zw. „Symphonie" u. „Ouverture."* (AmZ XXXIV, 1832): Was aber eine Ouverture ihrem Zwecke nach seyn soll, ist noch nicht festgestellt (273);
Ich... behaupte, n u r e i n e der oben aufgestellten Ansichten sey die wahre, nämlich die, dass die Ouverture den Zuhörer i m A l l g e m e i n e n in diejenige Stimmung versetzen solle, in welcher er für d e n T o t a l e i n d r u c k der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird. Alle übrigen Ansichten verfehlen den Zweck und sind – man verzeihe den kategorischen Ton – Irrthümer (274);
C. F. Becker, *Ueber d. Opern-Ouverture* (NZfM, Bd. 5, 1836): Eine andere Frage dürfte die sein, ob G e d a n k e n (T h e m e n), welche in der Oper sich selbst befinden, in die Ouverture eingeflochten werden können? In der That, man muß sich wundern, wie so mancher Kritiker dieses Verfahren den n e u e r n Ouverturen zum Vorwurf machen kann, da es seit langen Jahren schon geschah... Wer möchte in einem solchen Falle von M a n i e r sprechen, wenn der Componist einen so bestimmten Gedanken schon in die Ouverture legt und ihr dadurch einen Charakter verleiht, der scharf den der Oper ausspricht? Wird durch solche Behandlung nicht ganz eng und innig diese mit jener vereint? (92);
Hinsichtlich der I n s t r u m e n t i r u n g einer Ouverture dürfte insbesondere über die sogenannte n e u e r e Anwendung der Instrumente folgendes zu erinnern sein... A l l e Mittel, welche die Tonkunst bietet, sind und müssen erlaubt sein, wie dem Maler seine sämmtlichen Farben (93);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839): Im Ganzen hat die Ouverture weder eine bestimmte Form, noch einen allgemeinen Charakter, sondern sie muß den Charakter des Tonwerkes annehmen, dem sie vorangeht, und wird dann ihrer Bestimmung am besten entsprechen, wenn sie die Zuhörer auf das darauf Folgende vorbereitet (II, 163).

Eine ähnliche Verbindung von Formbegriff, Instrumentierung und ästhetischer Bewertung findet sich bei F. Hand. Seine Beurteilung der ästhetischen Zweckbestimmung orientiert sich an einem Ideal, das ausdrücklich von Rousseau abgeleitet ist. Die „Einheit" der Komposition „in ästhetischer Hinsicht" und die ‚dichterisch' ausgearbeitete „Grundidee des ganzen Werkes" gehören demnach zu den Haupterfordernissen einer anspruchsvollen Ouvertürenkomposition. Entsprechend geringschätzig fällt sein Urteil über potpourriartig gefertigte Werke aus:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1841): Bei keiner Kunstform hat die Beurtheilung des Zwecks, aus welcher der Künstler das ihn leitende Princip entnehmen soll, so entschiedenen Einfluß auf die gesammte Behandlung gehabt, als bei der Ouvertüre [es folgt die Erörterung zweier Standpunkte: 1. Einstimmung auf die erste Szene, 2. Überblick über das ganze Werk] (335);
Ein dritter Standpunct läßt die Grundidee des ganzen Werkes, auf welches hingeleitet werden soll, erfassen... Der Künstler überschaut das Ganze noch einmal und überläßt den Grundgedanken, entkleidet von aller Persönlichkeit und ohne Beziehung auf besondere Situationen, dem Gefühl, um ihn in voller Bedeutung musikalisch auszusprechen. Die Eindrücke, welche dann eine solche Einleitung hervorbringt, vermitteln eine bestimmtere und klare Auffassung des ganzen Werks und machen mit dem, was das Wesentliche in sich faßt, vertraut. Eine so gestaltete Ouvertüre gleicht einem Centralpunct, von welchem alles Folgende als Entfaltung des Besonderen ausgeht; sie führt dem Gemüth die Stimmung zu, welche den Grundgedanken des Drama, oder was sonst folgt, aufzufassen befähigt; ihre Wirkung aber muß um so nachhaltiger seyn, als sie den Hörer durch das Ganze hindurch leiten soll (337 f.);
Unläugbar aber ist der dritte Standpunct der höhere, und schon Rousseau bezeichnete ihn als den einzig richtigen... Wenn... als methodische Regel gilt, daß der Componist, nachdem er das Ganze vollendet hat, dies einer Uebersicht unterwirft und was da auf Hauptmomenten sich ergibt, in gedrängter Einheit auffaßt, so wäre es eine Aufgabe für die höchste geniale Meisterschaft, daß der Musiker, der dann Dichter heißt, in stiller Meditation eine lebendige Grundidee wie der Componist einer Symphonie ausbildete, diese in der Ouvertüre niederlegte und dann von da aus das folgende Ganze entwickelte (338);

Nachdem aber in Deutschland angenommen wurde, die Ouvertüre müsse ein Bild der Oper abspiegeln, glaubte man diesen Zweck erreicht zu haben, wenn man die vorzüglicheren in dem Werke niedergelegten Melodieen zusammenreihte und solche aufgelesene Bausteine mit zufälligem Mörtel verband. Je mehr Motive dann aus der Oper entnommen werden können, desto buntfarbiger prangt der kunstlose Aufbau. Da gebricht nicht nur alle Originalität, sondern auch Einheit und Ebenmaaß (339); Die Form, welche der Ouvertüre zufalle, kann theoretisch nicht bestimmt werden; denn theils hängt die Wahl derselben von dem Inhalt, der auszuführenden Idee ab, theils ist dem Künstler hier eine Freiheit vergönnt, welche die strenger oder lockerer gefaßte Verbindung des Hauptwerks mit sich führt... Auch der Umfang läßt sich nicht bestimmt abgrenzen, weil er sich nach dem Inhalt der Aufgabe richtet... Die Hauptforderung bleibt in ästhetischer Hinsicht Einheit, in welcher ein Grundgedanke klar verarbeitet hervortrete, ohne auf zu enge Grenzen beschränkt zu seyn, vielmehr können in dieselbe auch Gegensätze aufgenommen und daher das Ganze in contrastirenden Theilen geordnet werden (342 f.).

(b) Die Forderung der Ästhetiker nach einem engen Zusammenhang des Eröffnungssatzes mit dem nachfolgenden Drama führt zu einer ERWEITERUNG DES FORMBEGRIFFS, die in der ersten Hälfte des 19. Jh. keineswegs widerspruchslos aufgenommen wird. Die drei wichtigsten Formen, die im Zusammenhang mit der Bezeichnung Ouvertüre genannt werden – Potpourri, kurzes Vorspiel oder Sonatenform –, resultieren aus der postulierten ‚Unbestimmtheit' von Form und Umfang zugunsten einer bestmöglichen Vorbereitung und Einstimmung auf das nachfolgende Drama. Während die Sonatenform aus theoretischer Sicht positiv bewertet wird, ist hinsichtlich der Gestaltung als Potpourri, das sich bei Komponisten und Publikum großer Beliebtheit erfreute, ein einstimmig negatives Begriffsverständnis belegt:

C. Klingemann, Rezension d. Oper *Maja und Alpino* von J. Wolfram (Berliner AmZ IV, 1827): ...die Meisten... stellen die karakteristisch seinsollenden Elemente nur so neben einander hin, unverbunden und unverarbeitet. In dieser falschen Ab-und Ansicht bauen sie auch gleich die Ouvertüre aus den einzelnen Bestandtheilen der Oper zusammen, und muthen dem Hörer den sonderbaren Process zu, das so unorganisch Zusammengebaute... zu einem Ganzen zu konstruiren; wolltet ihr billig verfahren, müsstet ihr dem armen Hörer die Ouvertüre nach der Oper aufspielen, dann könnte er sich einiges dabei denken (301); GathyL (Hbg ²1840), Art. *Ouverture*: ...bis C. M. v. Weber in seinem „Freischütz" einen neuen Weg einschlug, und eine schärfere Charakterisirung der Oper durch künstliche Ineinanderflechtung und Verwebung der Hauptmotive derselben mit Verbindungssätzen zu erzielen sich bestrebte. Diese Weise, die allgemeinen Anklang und viele Nachahmer fand, führte bald zu der Verirrung, daß alle Ausarbeitung vernachlässigt wurde, und die neuern Erzeugnisse der Art nicht mehr aus dem Wesen des ganzen Werks der Idee nach, sondern aus den äußern Merkmalen desselben hervorgingen, so daß in Folge der mechanischen Aneinanderreihung der dem Hauptwerke entnommenen Hauptmelodieen die Ouvertüre, aller Einheit und Würde ermangelnd, endlich zu einem bloßen Register desselben herabsinken mußte (344);
R. Wagner, *Über d. Ouvertüre* (1840/41): Selbst da, wo er [C. M. v. Weber] durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer wenigstens, die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren... [Ich] begnüge... mich für jetzt mit der Bemerkung, daß die zuletzt bezeichnete Manier notwendig zu einem Verfalle führte, und immer mehr der Klasse von Tonstücken sich zuneigte, welche mit dem Namen „Potpourri" bezeichnet werden (*Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Lpz. ⁴1907, I, 198);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1841), Art. *Ouverture*: Ferner muß nothwendig eine Hauptfigur dem ganzen Einleitungsbilde zum Grunde liegen, auf welche sich alle Nebenfiguren beziehen, so daß diese nicht nur Mannigfaltigkeit geben, sondern auch durch Stellung und Bezug die Hauptfigur heben und anziehender machen (329);
Anon., *Die Ouverture* (Symphonia III, 1865): Unsere jetzige Ouverture erfährt eine freiere Behandlung, meist in der Form eines zweitheiligen Allegrosatzes mit oder ohne Einleitung, auch ist zuweilen ein langsamer Satz in der Mitte, oder kurz vor dem Schlusse eingeschoben. Eine schärfere Charakterisirung suchte C. M. v. Weber herbeizuführen, indem er aus der Oper selbst Motive entnahm und diese kunstreich durchführte... Webers Beispiel fand bald Nachahmung, indem die Komponisten nach neuen Motiven nicht zu suchen brauchten, da sie die Musik der Oper selbst bot und man ja die Ouverture zuletzt schreibt... Diese Erleichterung führte bald zu Mißbräuchen, indem man dadurch eine bestimmtere Form zurückdrängte und die Ouverture wurde eine potpourriartige Zusammenstellung der Motive, namentlich die französischen Opernouverturen (4).

Kontrovers diskutiert wird dagegen der Formbegriff Ouvertüre im bezug auf die verkürzte Ausführung des Satzes. Die Argumentationsspanne reicht von genereller Ablehnung unter Preisgabe des Bedeutungskerns als Einleitungskomposition bis hin zur proklamierten Freiheit in der Ausübung der Form, die auf der Forderung nach einer charakterisierenden Einstimmung auf das Drama basiert und demzufolge auch ein kurzgefaßtes Vorspiel zulassen muß. Allerdings bleibt dieses Formverständnis in seiner ästhetischen Bewertung umstritten:

V.-J.-E. de Jouy, *Essai sur l'opéra frç.*, in: *Œuvres complètes* XXII (Paris 1823): Une ouverture ne doit pas être, comme on a eu tort de le dire, un abrégé complet et une espèce de table des matières musicales, des sentiments et des idées qui se trouvent dans un opéra. Il suffit que la couleur générale d'un ouvrage s'y retrouve... Trop longue, l'ouverture, changée en symphonie, perdrait son caractère; l'impatience des assistants appellerait de tous ses vœux le lever de la toile et la fin du morceau (268 f.);
Freiherr v. Biedenfeld, *Gehört eine Ouverture zur Oper?* (Signale IX, 1851): ...was könnte und soll eine Ouverture anders sein, als eine Vorbereitung, eine Art von Einleitung, eine Vorrede, ein Prolog zu der Oper?... Jedes Drama, welches Ansprüche darauf macht ein poetisches Kunst-

werk zu sein, muß sich nothwendig selbst einleiden [sic], selbst erklären, selbst den Zuhörer in die gehörige Stimmung versetzen; kann es dieß Alles nicht und bedarf es dazu erst einer Vorrede, so ist es kein Drama, wenigens [sic] kein gutes und brauchbares Drama... Herrscht principiell vollkommen Freiheit darüber, ob man eine Ouverture schreiben wolle oder nicht, so muß auch nothwendiger Weise und naturgemäß dieselbe Freiheit hinsichtlich der Form und Gestalt eine solchen Ouverture herrschen... Die Kritik hat es also lediglich damit zu thun, ob die von einem Tonsetzer dazu gewählte Form überhaupt eine ästhetisch zulässige sei, und ob der Geist dieses Prologs mit dem Geist des musikalischen Dramas selbst harmonire, ob Einklang und Styleinheit zwischen beiden herrsche, mit einem Worte: ob sie poetisch in Eins verschmolzen seien, möge nun ein solcher Prolog 16 oder 100 Takte umfassen, in einem einzigen Tempo sich bewegen oder deren mehre enthalten (137 f.);
Fr. Brendel, *Anregungen* (NZfM, Bd. 43, 1855): Demohngeachtet [die Einstimmung des Zuhörers auf die Oper] ist die Ouvertüre in ihrer früheren Gestalt nicht mehr an der Zeit. Der wahre Grund dafür aber dürfte der sein, daß das Auseinanderfallen der Oper in größere, selbstständige, für sich abgeschlossene Musikstücke überhaupt nicht mehr an der Zeit ist. So nimmt auch unser Gefühl jetzt Anstoß an einer in großen Dimensionen ausgeführten, in sich abgeschlossenen Ouvertüre. Schon M e y e r b e e r hat dieß erkannt, und schickte darum seinen Werken nur Introductionen voraus (126 f.);
J. Chr. Lobe, *Für d. Opernouverturen* (Fliegende Blätter für Musik I, Lpz. 1855): Eine kurze Introduktion macht den Eindruck von etwas Ungenügendem, Unvollendetem, Unbefriedigendem, giebt also keine angenehme Vorstimmung; eine ausgeführte gelungene Ouverture dagegen erregt, ja enthusiasmirt das Publikum und führt die Hörer mit gesteigerter Empfänglichkeit in die Oper ein... Eine kurze Einleitung ist freilich eine um vieles leichtere Aufgabe als eine große, künstlerisch berechnete, wohlorganisirte Ouverture. Sollte gar auf mancher Seite Bequemlichkeitsliebe, auf einer andern Mangel an Fähigkeit, in der alten Form Neues und Originelles zu bieten, der geheime Grund zu der Geringschätzung großer Ouverturen sein? (53);
A. Reissmann, *Handlexikon d. Tonkunst* (Bln 1882): Seit dem Vorgange Richard Wagners haben mehrere Opernkomponisten die Ouverture ganz aufgegeben und sind wieder auf das blosse Vorspiel (Präludium) zurückgegangen; so thöricht wie es ist, ihnen daraus einen Vorwurf zu machen, ebenso thöricht ist es, die Nachahmung des Verfahrens als eine nothwendige Forderung der modernen Oper geltend zu machen (357 b).

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird die Aufzählung der unterschiedlichen Formen zu einem festen Bestandteil der Begriffsdefinition, wobei nach dem Vorbild Kochs die historischen und zeitgenössischen Formen gegenübergestellt oder lediglich die „neueren" Formen beschrieben werden:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Ouvertüre*: Es giebt vier hinsichts [sic] der Form von einander verschiedene Arten Ouvertüren, zwei neuere und zwei ältere. – *A.* D i e n e u e r e n. *a)* In kunstmässig entwickelter Sonatenform... hat sie [auch] gemeinhin eine kurze Einleitung von gemessener Bewegung und spannender ernster Haltung. Die Hauptthemen sind entweder Melodien aus der Oper, die nachher eine besondere Bedeutung gewinnen; oder frei gewählt und sammt ihrer Verarbeitung nur in innerer Beziehung zur nachfolgenden Handlung stehend, so dass die Ouvertüre als ein musikalisches Spiegelbild des Dramas oder auch nur eines besonders wichtigen Momentes desselben, ohne directe tonliche Anklänge, erscheint... *b)* Die gewöhnliche Opernouvertüre ohne eigentliche Form. Der Satz ist nichts als quodlibetartige Aneinanderreihung der in der Oper besondere Geltung habenden Melodien... *B.* A e l t e r e O u v e r t ü r e n. *a)* F r a n z ö s i s c h e Ouvertüre, besonders durch L u l l y in eine bestimmte Form gebracht... *b)* I t a l i e n i s c h e Ouvertüre des A l e s s a n d r o S c a r l a t t i ... (662 f.).
Stainer/BarrettD (London 1876), Art. *Overture*: It is usual to say that there are four kinds of overtures, two in the ancient, and two in the modern style... The modern overture dates from the latter part of the 18th century, and may be described in a few words as a composition in the form of the first movement of a sonata, concerto, or symphony, with the exception that the sections are not always marked for repetition... Many modern overtures consist almost entirely of a series of clever contrasts independent of form. These should be described as *medley* overtures, though the medley overture proper includes portions of the chief melodies in an opera (341);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Ouvertüre*: Die heutigen Ouvertüren zerfallen hauptsächlich in drei streng zu unterscheidende Arten: 1) Die Ouvertüre in S o n a t e n f o r m, welche zwei (oder auch drei) im Charakter verschiedene Themen hat, welche nach einer kurzen, langsamen Einleitung pathetischen Charakters folgen und nach einer mehr oder minder ausgedehnten Durchführung wiederkehren... Diese Form ist mehr oder minder streng eingehalten bei den sogenannten K o n z e r t o u v e r t ü r e n... 2) Die p o t p o u r r i a r t i g e Ouvertüre... 3) Die motivisch mit der Oper zusammenhängende, aber in sich selbst nach musikalischen Bildungsgesetzen ausgestattete und abgerundete Ouvertüre, die allenfalls auch als symphonisches Tongemälde... gelten kann, sei es nun, daß der Komponist den Grundgedanken der Oper in gedrängter Gestalt ausführt, die Gegensätze aufstellt und versöhnt oder auch unversöhnt läßt, oder aber, daß er auf die Exposition des Werks, die ersten Szenen, vorbereitet (662 a f.);
S. Jadassohn, *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1889] [2]1894): Auch die meisten Opern-Ouverturen der klassischen Meister halten die Sonatensatzform ein. Ouverturen zu Oratorien sind zuweilen in der Form grosser Fugen für Orchester geschrieben... Neuere Komponisten, besonders französische und italienische, haben jedoch die Sonatensatzform in der Ouverture beiseite gelassen... Die einzelnen Sätze enthalten meist Themen, die in der Oper selbst vorkommen... In allerjüngster Zeit begegnen wir auch häufig nur längeren oder kürzeren Instrumental-Einleitungen (136).

IV. In der ersten Hälfte des 19. Jh. erfährt die Bezeichnung Ouvertüre, parallel zum Begriffsverständnis als Eröffnungssatz eines dramatischen Werkes, eine zusätzliche Ausweitung, die in der Ausbildung einer einsätzigen selbständigen Orchesterkom-

position begründet ist. Den Verwendungszweck spezifizierend etabliert sich seit etwa 1831 der Wortgebrauch KONZERTOUVERTÜRE.

Die Bedeutungserweiterung wird sowohl durch das Aufkommen eines bürgerlichen Musiklebens im 19. Jh. begünstigt, in dem es Mode wird, „Concerte mit einer blossen Ouvertüre anzufangen" (AmZ XX, 1818, 613), als auch durch eine verstärkte Hinwendung zu der in kleinerem Rahmen ausgeführten Orchesterkomposition, die als Reaktion auf das von den Zeitgenossen als übermächtig empfundene sinfonische Schaffen Beethovens zurückzuführen ist. Als der eigentliche Schöpfer der dtsch. programmatischen Konzertouvertüre gilt F. Mendelssohn Bartholdy:

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Symphonie, Symphonia*: Die Schwierigkeit, eine Symphonie, das Höchste der Instrumentalmusik, zu liefern, hat zu der leichtern Form der weniger ausgeführten Ouvertüre, die nur eines Satzes bedarf, Gelegenheit gegeben. Sie kommt jetzt nur im Concert und in der Oper vor, und es ist ein Wunder, wenn der Tonsetzer irgend ein im Orchester spielbares Instrument hat fehlen lassen (II, 83);

A. Wendt, *Ueber d. Hauptperioden d. schönen Kunst* (Lpz. 1831): An die Stelle der Symphonie trat dagegen... immer mehr die Concertouvertüre, welche mit nicht geringern Tonmitteln im kleinern Umfange zu glänzen sucht (309);

R. Schumann, *Hector Berlioz, Episode de la vie d'un Artiste. Grande Symphonie fantastique. Œuvre 4* (NZfM, Bd. 3, 1835): Keiner von den vorigen... hatten an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt... Mendelssohn, ein productiv wie reflectiv gleich großer Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei und schlug einen neuen ein... Mit seinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleinern Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Scepter über die Instrumentalcomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an (34);

H. Hirschbach, *Die Instrumental-Compos. d. letzten zehn Jahre* (NZfM, Bd. 16, 1842): Schon bei Beethoven's Leben machte man die Bemerkung, daß seine großartigen Leistungen von neuen symphonistischen Schöpfungen abzuschrecken schienen, und daß man sich mehr der Ouverture zuwende... Diese Masse äußerlicher und innerlicher Schwierigkeiten, die eine Symphonie begleiten, hat ohne Zweifel, neben der nach kürzeren Compositionen lüsternen Genußsucht des Publicums, zu dem Emporkommen der selbstständigen Ouverture beigetragen. Vorzügliches Glück machte jedoch nur Mendelssohn mit seinen malerischen Schilderungen; doch ist noch vieles Rühmliche von Andern in diesem Fache geleistet worden (117 f.).

Die Ausbildung der sogenannten Konzertouvertüre als „beschreibendes, selbstständiges Tonbild" („L. N.", *Zur Würdigung d. so genannten Zukunfts-Musik*, Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde u. Künstler V, 1857, 302), das nicht mehr zwangsläufig auch ein Konzert eröffnen muß, bewirkt eine nachhaltige Schwächung des funktional bestimmten Bedeutungskern der Bezeichnung Ouvertüre. Die verstärkte Einbeziehung des programmatischen Aspektes hingegen führt nach 1825 zu einer zunehmenden Präsenz der Konzertouvertüren mit außermusikalischem Sujet. Die Aufnahme transmusikalischer Inhalte, die sich nicht zuletzt in Titelbeigaben widerspiegeln und vorwiegend aus den Bereichen der Literatur oder der Märchen- und Natursphäre stammen, dient nun allerdings nicht mehr dem Zweck der Einstimmung und Vorbereitung auf das Nachfolgende. Die mus. Realisierung der transmusikalischen Vorgabe innerhalb eines eigenständigen, in sich abgeschlossenen Kunstproduktes avanciert zum maßgeblichen Aspekt der Begriffsauffassung. In Anbetracht solcher Konzertouvertüren fordert A. Kahlert, daß es an der Zeit sei, „das Wort Ouverture abzuschaffen, wenigstens da, wo es nicht, was es soll, nämlich Einleitung, Vorbereitung zu einem nachfolgenden grösseren Werke, bezeichnet" (AmZ XL VII, 1845, 120). Als geradezu „unglückliche" Wortwahl bezeichnet R. Wagner die Benennung Ouvertüre für derart gestaltete Kompositionen:

Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen (1857): Welch' unglückliche Bezeichnung dieß „Ouvertüre" war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatischen Aufführung placiert waren, das hat gewiß schon jeder gefühlt, der sich... genöthigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben (*Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Lpz. [4]1907, V, 188 f.).

Die Befähigung der Konzertouvertüre „zum reinen Instrumentalbild mit poetischen Grundgedanken" (R. Pohl, *Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung...*, NZfM, Bd. 51, 1859, 64) führt mitunter zur Umgehung der Bezeichnung Ouvertüre durch Begriffe wie „Tonbild" (A. Kahlert, AmZ XLVII, 1845, 120), „Rundgemälde" (F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 345), „Phantasiestücke in vollendeter, streng abgeschlossener Form" (F. Gleich, *F. Mendelssohn-Bartholdy*, Symphonia IV, 1866, 42), „Orchesternovelle" (R. Schumann, *Musikleben in Leipzig...*, NZfM, Bd. 12, 1840, 143) oder „Orchesterfantasie" (E. Devrient, *Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy u. seine Briefe an mich*, Lpz. 1869, 34).

Daß das Grundwort Ouvertüre im Kompositum Konzertouvertüre erhalten bleibt, ist nicht nur auf die traditionelle Einbindung programmatischer Tendenzen innerhalb des Begriffsverständnisses zurückzuführen, sondern vielleicht sogar vorrangig auf die Festlegung eines weiteren Bedeutungsmerkmals, der Sonatensatzform – seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. zum Formbegriff der Ouvertüre zugehörig – und darüber hinaus auf die damit verbundene Einsätzigkeit. Die Sonatensatzform, unter Ausschöpfung ihrer vielfältigen Modifizierungsmöglichkeiten zum Zweck der aussagedeutlichen mus. Umsetzung des außermusikalischen Sujets, wird zu einem grundlegenden Bestimmungsmerkmal der Begriffsdefinition:

F. Gleich, *Die Hauptformen d. Musik, populär dargestellt* (Lpz. o. J. [1861]): Als selbstständiges Concertstück wird die Ouverture aber vorzugsweise in Deutschland gepflegt... In

neuerer und neuester Zeit haben wir die nicht zu Opern gehörenden Ouverturen... Auch die Ouverture hat den Bau des ersten Sonatensatzes (96 f.);
Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Ouverture*: Mit besonderer Vorliebe wandte sich Mendelssohn jener selbständigen Ouverturenform zu, die den wenig bezeichnenden Namen C o n c e r t - O u v e r t u r e führt, keiner dramatischen Form alz [sic] Einleitung dient, sondern für sich selbst besteht, als selbständiges Kunstwerk... Nachdem die O u v e r t u r e zu Oper und Drama zur Darstellung gewisser dramatischer Vorgänge gelangt war, lag es zu nahe, eine solche auch abgesondert, ohne die darauf folgende theatralische Darstellung zu versuchen und so entstanden jene charakterischen Ouverturen, die nicht mehr Einleitungen, sondern durchaus selbständige Instrumentalwerke sind (455);
Wenn es auch dort, in der Ouverture zur Oper nicht absolut geboten erscheint, die S o n a t e n f o r m bestimmt auszuprägen, so dürfte sie doch hier in der C o n c e r t - O u v e r t u r e zu fordern sein (456);
S. Jadassohn, *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1889] ²1894): Die eigentliche Koncert-Ouverture ist immer ein Stück in grosser Sonatensatzform. Meist geht dem Allegrosatze eine längere langsame Einleitung voraus, häufig ist dem Allegrosatze ausser dem breit ausgeführten Kodatheile auch noch eine Stretta beigefügt (136).

Spätestens seit dem letzten Drittel des 19. Jh. ist mit dem Rückgang der Fertigung dergestalt bezeichneter Werke eine Reduzierung der Bedeutungsmerkmale zu beobachten. Für eine Einleitungskomposition ist die Bezeichnung Ouvertüre noch am konstantesten in der Operette und im Musical nachweisbar, wobei vorrangig die Potpourriform zugrundegelegt wird. Als Titel selbständiger Konzertkompositionen besteht der Ausdruck Ouvertüre bzw. Konzertouvertüre bis in die jüngste Zeit. Dem in der Regel beibehaltenen traditionellen Bedeutungsmerkmal der Einsätzigkeit stehen stilistische, satztechnische, formale und besetzungsmäßige Vielfalt gegenüber.

Lit.: R. Musiol, Zur Entwickelung d. Ouverture. Historische Skizze, Echo XXIV, 1874; H. Riemann, Die franz. Ouverture (Orchestersuite) in d. ersten Hälfte des 18. Jh., Mus. Wochenblatt XXX, 1898/99; Fr. Niecks, Historical Sketch of the Overture, SIMG VII, 1905–1906; C. Mennicke, Theorie d. Ouvertüre, Die Musik VII, 1907/1908; H. Prunières, Notes sur les Origines de l'Ouverture Frç., SIMG XII, 1910–1911; H. Botstiber, Gesch. d. Ouvertüre u. d. freien Orchesterformen, Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen IX, Lpz. 1913; H. Livingston, The Ital. Overture from A. Scarlatti to Mozart, Diss. Univ. of North Carolina 1952; G. D. Durham, The Development of the German Concert Overture, Diss. Washington 1957; J. O. Delage, The Overture in Seventeenth Cent. Ital. Opera, Ann Arbor 1961; H. Engel, Art. Ouvertüre, MGG X, 1962; B. Deane, The French Operatic Overture from Grétry to Berlioz, Proc. R. Mus. Ass. IC, 1972–1973; S. Steinbeck, Die Ouvertüre in d. Zeit von Beethoven bis Wagner, Freiburger Schriften zur Musikwiss. III, München 1973; N. Temperley, Art. Overture, New GroveD XIV, London 1980; H. Schneider, Die Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich d. Ancien régime, Mainzer Studien zur Musikwiss. XVI, Tutzing 1982; St. C. Fisher, Haydn's Overtures and Their Adaptations as Concert Orch. Works, Diss. Univ. of Pennsylvania 1985; B. Pelker, Die dtsch. Konzertouvertüre (1825–1865). Werkkatalog u. Rezeptionsdokumente, Europäische Hochschulschriften 36, IC, Ffm. 1993.

Bärbel Pelker, Mannheim 1997